

SZATHMÁRI LA BICENTENAR*

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Abstract

Carol Pop de Szathmári was born in Cluj (Klausenburg, or Kolozsvár), Transylvania, on January 11, 1812. He was of noble descent and one can still find his ancestors' coat-of-arms preserved at the Reformed Church in Cluj. He read law at the Reformed College in his hometown, Cluj. His talent for painting shone out from an early age; this artistic calling proved stronger and he was soon to give up his law career and devote himself to painting.

Being a passionate traveller, Szathmári journeyed through Europe and often crossed the Carpathian Mountains to visit Wallachia and its capital Bucharest, where he eventually settled in 1843. A leading artist in a country with few, if any, gifted local painters, Szathmári was flooded with commissions in the 1840s and 1850s. An accomplished landscape and portrait painter, at ease with both watercolours and oil paints, Szathmári obtained commissions from the wealthy Wallachian boyars. A dashing young man, elegantly dressed, fluent in Romanian, German, French and Italian, the painter became valued company in the high-society circles of Bucharest.

Szathmári kept up constant, good relations with the successive ruling princes of Wallachia for whom he painted portraits and various other compositions. One of his first patrons was Gheorghe Bibescu, Ruling Prince of Wallachia and his charming wife, Maritzica. They were both portrayed many times by Szathmári. When Bibescu's brother, Barbu Știrbei, followed on the throne in 1849, he commissioned the artist to make three large paintings of his coronation; but somehow the painter never got around to completing them. Years later, the artist was summoned by the officials of the Ministry of Public Education to either produce the commissioned paintings or return the money he had received in advance.

By 1848, Szathmári began to experiment with photography. His first success was a calotype with an armless gesso Cupid. The inscription is in the photographer's own handwriting and reads: *Die aller erste Photographie die ich gemacht habe im Jahre 1848 November*. He soon turned to the more accurate and rewarding medium of the wet collodion process and opened a photographic studio. The outbreak of the Russian-Ottoman War in late June 1853 saw the Romanian principalities occupied by the Russian army. Szathmári's photographic studio was often visited by generals and other high ranking officers, all posing for eternity. Later, these acquaintances would be instrumental in his activities as a war historian with a camera always at hand. In April 1854, he filled a van with his cameras and glass plates and went to the border of the Danube to document the fighting between the Russian and Turkish armies. The result of Szathmári's bravery and hard work was a photographic album. His album, containing some two hundred images, became famous due to its presentation at the 1855 Paris World Exhibition and Szathmári was awarded the Second Class Medal for his work. From that time on, photography, painting and lithography were always closely connected in Szathmári's career. He frequently used photography for lithographic prints.

In 1864 he became member of the Société Française de Photographie in Paris and in 1870 of the one in Vienna.

In 1863, Szathmári took the official portraits of the Ruling Prince Alexandru Ioan I and of his wife, Princess Helene that were later lithographed in Paris by Lemerier. The same year he received the title of Ruling Prince's Court Painter and Photographer which he kept for the rest of his life. After Alexandru Ioan's abdication, in 1866, the new ruling prince, Carol I of Hohenzollern-Sigmaringen, kept Szathmári in his service and appreciated his skill. In 1877, the official painter followed his patron on the battlefield during the Russian-Romanian-Ottoman War which was waged south of the Danube.

Besides martial compositions and albums, Szathmári has long been attracted by folk types and produced a large series of pictures with peasants, gypsies, postillions, merchants and artisans. He toured the fairs and the crowded streets of the town in search of picturesque types. The artist's last major work was the chromolithographic album of the symbolic carts which paraded the Capital city on 10-11 May 1881, King Carol's coronation pageant. Szathmári died in Bucharest 3 June 1887. His legacy is one of enduring interest.

Keywords: miniature, Romanian folk types, Crimean War, wet collodion photography, Ruling Prince's court painter and photographer, chromolithography.

* O variantă restrânsă și neilustrată a acestui studiu a apărut, sub titlul *Universul lui Szathmári – universalul Szathmári*, în catalogul expoziției *Carol Popp de Szathmári – pictor și fotograf*, organizată de Muzeul Național Cotroceni în intervalul 10 mai-10 august 2012.

Carol Pop de Szathmári este un nume bine cunoscut publicului românesc, de mult intrat în conștiința națională alături de alți iluștri confrăți din veacul al XIX-lea, precum Aman și Grigorescu, iar în ultimii ani, începe să fie cunoscut – și acceptat – de străinătate pentru aportul său ca pionier al artei fotografice. Prin varietatea preocupărilor sale, a tehnicilor și a genurilor pe care era stăpân absolut – pictură de șevalet, portret, peisaj, compoziție cu personaje numeroase, suscitată de situații conjuncturale (politice, militare, religioase, mondene), litografie, fotografie – a avut mult mai multe atuuri de a se impune pe scena artistică românească și, mai ales, internațională, decât mulți dintre plasticienii contemporani lui.

Figură singulară în artele vizuale, locale și europene, cu vaste legături în cercurile cele mai diverse – de la capete încoronate la scriitori și muzicieni, de la militari cu rang înalt și colegi de breaslă la orășeni, negustori și simpli țărani – Szathmári era un om de admirabilă adaptabilitate la mediu și cu infinite posibilități de comunicare interumană (**Fig. 1**).



Fig. 1. Autoportret, fotografie, carte de vizită (în continuare c.d.v.), Biblioteca Academiei Române (în continuare BAR).

Venise din Transilvania natală în Valahia, în a patra decadă a secolului, ca oricare alt miniaturist itinerant al epocii, pentru a beneficia de piața avidă de portret, gen descoperit și adoptat de curând în preferințele înaltei societăți românești, odată cu nenumăratele ocupații ale ținuturilor de către trupele austriece și, mai ales, ruse. La începuturi, nu părea a fi mult mai dotat decât ceilalți pictori activi în București, precum amicii săi mai vârstnici Anton Chladek și Carol Wahlstein, sau pasagerii Barabás Miklós, Sikó Miklós, Paulus Petrovits și Iosef August Schoefft¹. Dimpotrivă, se plia pe formulele consacrate în tehnica miniaturii și executa portrete onorabile pentru membrii protipendadei: chipul frumoasei Marițica Bibescu, soția lui Gheorghe Bibescu Vodă, îmbrăcată în straie țărănești, dar cu o diademă de mare preț pe cap și o grea salbă cu trei șiraguri de galbeni împărățești la gât (**Fig. 2, 3**), acela al cumnatului ei, fratele mai mare al domnitorului, Barbu Știrbei (**Fig. 4**) – el însuși destinat a fi domnitor și patron generos al artistului. Într-o amplă compoziție, a imortalizat, în același stil mărunțit și detaliat, un bal din vremea lui Bibescu unde, alături de domni în fracuri și militari ruși strălucind în uniforme de mare ținută, se văd o sumedenie de doamne la modă, cu rochii de seară, pline de dantele și bijuterii fabuloase dar și

¹ Adrian-Silvan Ionescu, *Pictori străini pe meleaguri românești*, în Ileana Căzan, Irina Gavrilă (coordonatori), *Societatea românească între modern și exotic văzută de călători străini (1800-1847)*, București, 2005, p. 295-318; Idem, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, 2008, p. 21-45.

unele îmbrăcate în costum oriental, cu fes brodat pe cap și cepchen cu mâneci crestate, întreținându-se cu boieri bărboși din veacul fanariot, purtând, cu demnitate, giubeaua îmblănită peste anteriorul vârgat, strâns în brâu de cașmir (Fig. 5). Este posibil ca această imagine să ilustreze petrecerea dată de municipalitate în cinstea înscăunării domnitorului sau serata oferită de marele logofăt Barbu Știrbei, fratele domnului, despre care relata periodicul *Curierul Românesc*². La acea dată, în februarie 1843, artistul se afla deja la București unde se stabilise pentru totdeauna și putea fi prezent la acest eveniment. Varietatea costumelor din compoziție este explicată prin faptul că era o adunare a majorității persoanelor notabile ale Capitalei, de la negustori la mari boieri, unde fiecare se prezentase cu straiele sale de sărbătoare, între care, acelea orientale erau încă la mare preț. Tot așa se explică și faptul că, în grupul central din prim plan, spre stânga, apare Barbu Știrbei, îmbrăcat în frac și cu țilindrul în mână, întreținându-se cu un pașă turc, în vreme ce personajul principal spre care converg toate privirile și sunt poziționate celelalte figuri, pline de condescendență – inclusiv aga Slătineanu, tot în frac și cu multe docorații la gât și pe piept –, pare a nu fi Bibescu Vodă ci un general rus, strâns în mândir cu talie de viespe, ce face un gest amabil cu mâna. Trăsăturile acestuia, obrazul ras, fără podoaba favoriților lungi ci doar cu o mustață, nu au nimic din faciesul delicat, aproape feminin, al noului domnitor.

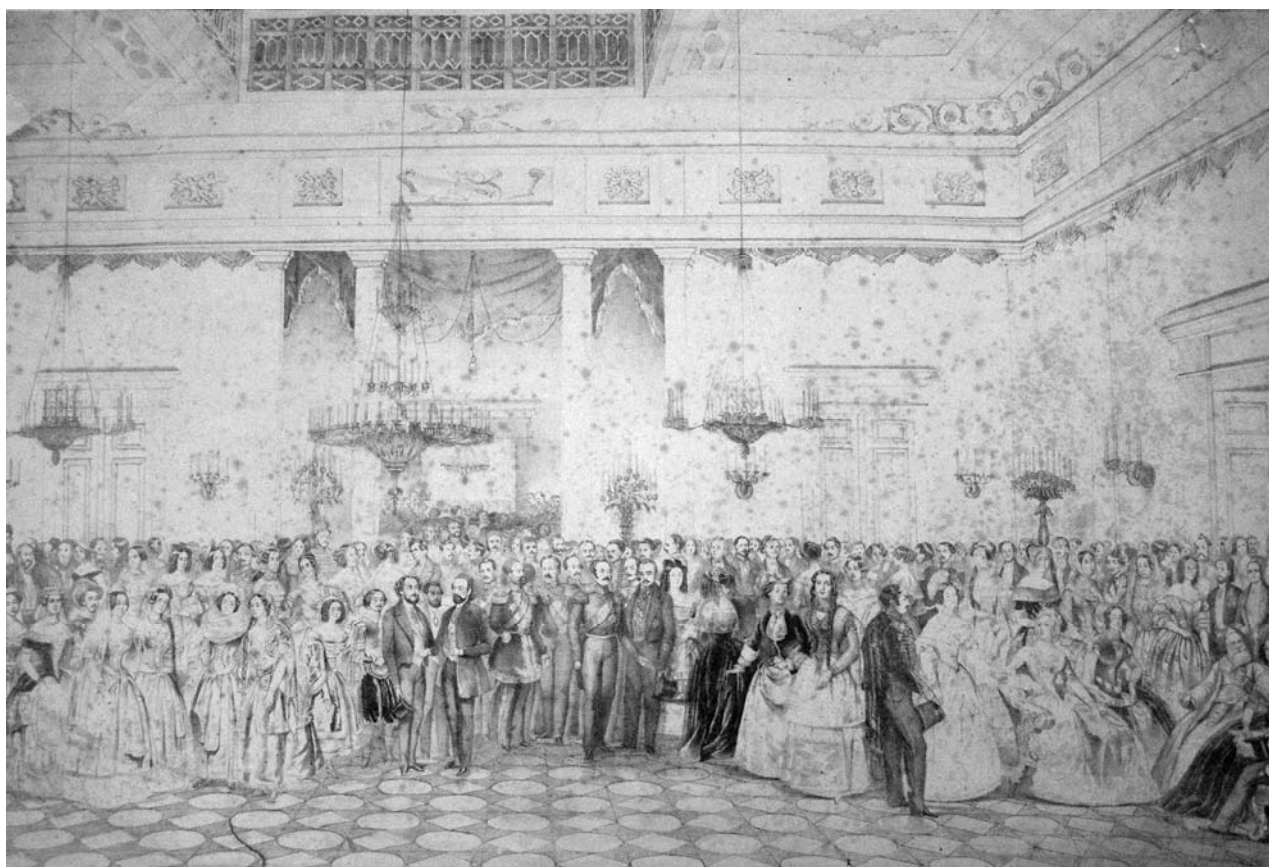


Fig. 5. Bal la Palatul Bibescu, litografie, BAR.

Spiritul de observație al artistului a avut un rol însemnat în notarea, cu mare acuratețe, a majorelor schimbări prin care trecea societatea urbană de la noi, pe care Barabás le nemurise și în însemnările sale memorialistice de bătrânețe³ fără, însă, a lăsa o schiță de egală forță evocatoare.

² *Curierul Românesc*, No. 15/vineri, 19 Februarie 1843: „Marți seara la 16 Fevr. Municipalitatea capitalei a dat un bal foarte strălucit întru veselie întronării M. Sale [Gheorghe Bibescu], în sala D-lui Agă I. Slătineanu, la care M. S. printr-o rugătoare invitare din partea Sfatului orășenesc a fost poftit a' l cinsti cu aflarea Sa de față. Asemenea au fost invitați toți boierii din capitală, corpul doctoresc și cei mai însemnați din negustori dinpreună cu familiile. Toate erau splendide și potrivite cu o asemenea ocazie, mulțumită îngrijirilor și stăruirii D-lui Presidentului I. Filipescu. Astă seară D. Marele Logofăt B. Știrbei dă o strălucită serată în frumosul său ospel.”

³ Andrei Veress, *Pictorul Barabás și românii (cu însemnările sale din 1833 despre viața bucureșteană)*, Academia Română, Memoriile Secțiunii Literare, seria III, tom IV, Memoria 8, 1930, p. 373-384; Adrian-Silvan Ionescu, *Barabás Miklós și eleganța bucureșteană*, în *Revista Istorică*, tom XIV, nr. 1-2/2003, p. 239-248; Idem, *Un artist martor al transformării societății românești la început de secol XIX*, în Adrian-Silvan Ionescu, *Portrete în istoria artei românești*, Ed. „Dorul”, Norresundby, Denmark, 2001,

Dar, față de ceilalți portrețiști de salon, Szathmári avea, în plus, o deschidere deosebită spre peisaj care l-a ajutat să gliseze, cu ușurință, spre alt gen care se prefigura a fi de mare interes – acela documentar – căruia i-a consacrat mare parte a carierei sale ulterioare⁴. Este curios cum, încă din timpul vieții sale, Szathmári era considerat, în chip nedrept, de un contemporan – cu operă infinit mai mică decât a sa, atât calitativ cât și cantitativ, dar important prin pozițiile oficiale pe care le acumulase și prin statutul de profesor de estetică și istoria artei la Școala de Belle-Arte –, C. I. Stăncescu, într-o conferință din 1878, printre artiștii începători, naivi și documentariști, alături de Wahlstein, Chladek, Schiavoni, Livaditti și Rosenthal⁵, fără a sesiza aportul benefic al creației sale de maturitate care valorifica și teauriza tradițiile rurale și orășenești ale țării, făcându-le cunoscute peste hotare. La fel, comparat cu alți artiști contemporani, el nu a fost atras de tematica istorică la modă, inspirată de trecutul de luptă și glorie al țării care asigura succesul și remunerația generoasă a guvernului, ci doar de evenimentele din istoria recentă, la care participase personal și pe care le putea consemna, pe viu, în caietul său de schițe.

Biografia sa este îndeobște cunoscută⁶ și nu vom mai insista, în amănunt, asupra ei menționând doar câteva repere mai importante. Opera – împărțită între penel și obiectivul camerei obscure – i-a fost amplu comentată de istorici, critici și cronicari de artă⁷ sau de fotografie⁸. Ar părea că nu mai pot fi spuse prea

p. 19-22; Paul Cernovodeanu (coordonator), *Călători străini despre țările române în secolul al XIX-lea (1831-1840)*, Ed. Academiei Române, București, 2006, vol. III (serie nouă), p. 53-62.

⁴ Adrian-Silvan Ionescu, *Szathmari documentarist*, în *Arta*, nr. 8/1983, p. 36-37; Idem, *Artă și document*, București, 1990, p. 196-209, 286-298.

⁵ C. I. Stăncescu, *Ce este frumusețea: Artele plastice în România între anii 1848-1878; Cum se judecă operele de artă*, București, 1896, p. 56.

⁶ Em. G. [Emil Gârleanu], *Pictorii Carol și Alexandru Satmari tatăl și fiul*, în *Calendarul literar și artistic pe 1909*, Ed. Librăriei Sococ & Co., București, 1909, p. 125-133; G. Bora, *Însemnări cu privire la pictorul Carol Popp de Satmari*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 7/1 iulie 1941, p. 184-193; G. Oprescu, *Pictorii din familia Szathmari*, în *Analecta*, nr. 1/1943, p. 41-87; Idem, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, 1984, p. 73-83; Idem, *Szathmari*, București, 1954, p. 16-22; Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, București, 1991, p. 251-275; Árvay Árpád, *Câteva scrisori inedite ale lui Carol Popp de Szathmári*, SCIA, tom 19, nr. 1/1972, p. 141-146; Ana Maria Covrig, *Contribuții la deslușirea biografiei și la cunoașterea operei pictorului Carol Popp de Szathmari*, în SCIA, AP, tom 23/1976, p. 89-100; Koltai Magdolna, *Szathmári Pap Károly életrajza*, în Kincses Károly (coordinator), *Uralkodók festője, fényképésze: Szathmári Pap Károly*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Keskemet, 2001, p. 8-24; Murádin Jenő, *Szathmári Pap Károly*, Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 2003, p. 9-14; *Szathmári. 200 de ani de la naștere*, Banca Națională a României, București, 2012, p. 3-31.

⁷ G. Oprescu, *Pictorii...* (v.n.6); Idem, *Pictura românească...* (v.n.6); Idem, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Mihai I”, București, 1945, vol. II; Idem, *Carol Popp de Szathmari desinator (1811-1888)*, Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii Literare, Seria III, Tom X, Memoria 2, București, 1941, p. 1-12; Ion Frunzetti, *op. cit.*; Acad. Prof. George Oprescu (coordinator), Ion Frunzetti, Mircea Popescu (redactori), *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., Secolul XIX*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1958, p. 113-115; Maria Constantin, *Costumul popular femeiesc în stampele pictorului Carol Popp de Szathmari*, SCIA, tom 19/1972, p. 93-108; Stela Ionescu, *Carol Popp de Szathmari – desen și acuarelă*, catalog de expoziție, Muzeul de Artă al R. S. România, București, 1988; Radu Ionescu, *La 100 de ani de la moartea lui C. Popp de Szathmari*, în Radu Ionescu, *Despre pictura și sculptura românească*, București, 2002, p. 7-11; Mariana Enache, *Acuarelele lui Carol Popp de Szathmari*, în *Arta*, nr. 4/1988, p. 15-18; Mariana Vida, *Carol Popp de Szathmari aquarelliste*, în *RRHA, BA*, tomes XXXVI-XXXVII, 1999-2000, p. 39-66; Idem, *Az akvarellista*, în Kincses Károly (coordinator), *Uralkodók festője, fényképésze: Szathmári Pap Károly*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Keskemet, 2001, p. 94-107; Doina Pungă, *Grafica pe teritoriul României în secolul al XIX-lea. Litografia și gravura în acvaforte*, București, 2009, p. 48-51, 102, 117-119, 277.

⁸ C. Săvulescu, *Bucureștiul în fotografia secolului XIX*, în *Fotografia*, vol. 2, nr. 5/mai 1969, p. 307-312; Idem, *The First War Photographic Reportage*, în *Image*, No. 1/1973, p. 13-16; Idem, *Carol Popp de Szathmari, primul fotoreporter de război?*, în *Magazin Istoric*, nr. 12/decembrie 1973; Idem, *Early Photography in Eastern Europe – Romania*, în *History of Photography. An International Quarterly*, vol. I, No. 1/January 1977, p. 63-77; Idem, *The First War Correspondent – Carol Szathmari*, în *Interpressgrafik*, No. 1/1978, p. 25-29; Idem, *Carol Szathmari, primul reporter fotograf de război*, în *Fotografia*, nr. 190/iulie-august 1989, p. 2-3; Idem, *140 de ani de la primul fotoreportaj de război*, în *Cotidianul*, nr. 53 (791)/5-6 martie 1994; Constantin Săvulescu, EFIAP, *Cronologia ilustrată a fotografiei din România, Perioada 1834-1916*, Asociația Artiștilor Fotografi, București 1985, p. 16-27; Pat Hodgson, *Early War Photographs*, Ospray Publishing, Oxford, 1974, p. 14-15; Lawrence James, *Crimea 1854-1856. The war with Russia from contemporary photographs*, Heyes Kennedy, Oxford, 1981, p. 9, 10, 15, 16; Paul Fort, *Carol Popp de Szathmari*, în *Photographic Collector*, volume 2, November 2/ 1981, p. 8-14; Emanuel Bădescu, Ștefan Godorogea, *Carol Popp de Szathmari fotograf*, în RMM-M, nr. 6/1983, p. 54-60; Petre Costinescu, Emanoil Bădescu, *Imagini inedite din Războiul Crimeii*, în RMM-M, nr. 1/1986; Radu Ionescu, *Fotografia românească în secolul al XIX-lea*, în *Arta*, nr. 7-8/1982, p. 20; Karin Schuller-Procopovici, *Ein Land aus dem Bilderbuch. Das Rumänienalbum des Carol Szathmari (1812-1887)*, în Bodo von Dewitz (editor) *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, Edition Braus, Köln und Heidelberg, 1989, p. 452-453; Ruxandra Balaci, *Fotografii de Carol Popp de Szathmari în colecțiile Muzeului Național de Artă*, catalog de expoziție, București, 1992; Barbu Brezianu, *Szathmari, primul fotograf de război*, în *Arta*, nr. 3/1992, p. 2-5; Paul Kerr, Georgina Pye, Teresa Cherfas, Mick Gold, Margaret Mulvihill, *The Crimean War*, Boxtree, London, 1997, p. 20; Kincses Károly, *A Fotográfus*, în Kincses Károly (editor), *Uralkodók festője, fényképésze: Szathmári Pap Károly*, Keskemet, 2001, p. 75-85; Quentin Bajac, *L'image révélée. L'invention de la*

multe lucruri noi despre el. Și totuși, la parcurgerea bogatei bibliografii ce i-a fost consacrată, se poate constata cât de puțin au fost cercetate arhivele și cât de firavă este documentarea la sursă a multora dintre cei care au fost atrași de personalitatea sa. Din acest motiv, multe informații se repetă în mod eronat, fiind preluate de la un autor la altul, fără verificările necesare într-o lucrare riguros științifică. Iar Arhivele pot încă oferi un bogat material ce, de multe ori, modifică radical datele cunoscute, oferite de diverși autori ce nu au avut acces la ele ori, pur și simplu, le-au ignorat în mod premeditat. Și este păcat, pentru că Szathmári este unul dintre artiștii care, prin multiplele sale preocupări și aptitudini, pentru care era adesea solicitat oficial ori făcea el însuși întâmpinări către forurile competente, a lăsat în urmă-i o abundență de documente. Ce-i drept, pentru parcurgerea multora dintre ele, cercetătorul trebuie să stăpânească în egală măsură alfabetul de tranziție, germana scrisă în caractere gotice și franceza, spre a nu mai menționa maghiara în care sunt redactate misivele către prietenii din Ardeal.

Chiar și în privința modului în care trebuie să-i fie conotat numele, mai persistă unele nesiguranțe, unii autori contemporani optând încă pentru folosirea unui *y* final – așa cum procedase G. Oprescu în 1943, urmând sugestiile principalei sale surse de informații, Ortansa Satmary, nora artistului și ortografia de pe grifa ce fusese aplicată, de aceasta și de soțul ei, plasticianul Alexandru Satmary, pe lucrările nesemnate ale părintelui⁹ – deși, ulterior, noi am clarificat această problemă într-un studiu din 1983, dezvoltat mai apoi, într-o carte din 1990¹⁰. Numele cu care un artist se face cunoscut și dorește să fie păstrat în amintirea posterității nu este, neapărat, acela din actul de naștere, ci acela pe care l-a folosit de-a lungul vieții pentru a-și semna operele și hârtiile oficiale pe care le-a înaintat, cu diverse prilejuri, instituțiilor statului. Cel mai frecvent, plasticianul se semna **Carol** – sau **Charles**, sau, simplu, **C. Szathmári**. Pe unele cartoane de fotografii apare doar cu inițialele prenumelui C.P. Szathmári și arar folosește formula Carol Pap – sau Pop – de Szathmári, în cazul unor dedicații pe albume (ca acela dăruit principesei Elena Cuza în 1863¹¹) sau al unor documente (precum cel în care propunea să litografieze portretele oficiale ale familiei domnitoare¹²) unde voia să atragă atenția asupra originii sale nobile, spre a nu fi considerat cu nimic mai prejos decât cei cărora le oferea serviciile sale artistice. Din această perioadă, datează o carte de vizită a artistului, ce provine din donația Barbu Brezianu, păstrată în Centrul de Studii Brâncușiene „Barbu Brezianu” de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Este scrisă în franceză fiind destinată întrebuințării în timpul călătoriilor peste hotare sau solicitanților străini care-i călcau pragul atelierului: „Charles P. de Szathmári/ Peintre de S.A. du Prince de Roumanie/ Membre de plusieurs Académies”. De multe ori, funcționarii ministerelor cu care artistul avea relații sau gazetarii care scriau despre el, îi conotau numele în forme foarte ciudate, după cum se va vedea mai jos: Sat-Mari, Sad-mari, St. Mari, Satmari, Satmary.

Se născuse pe 11 ianuarie 1812, la Cluj, într-o familie ce numărase mai mulți clerici și intelectuali ce ocupaseră poziții în administrația Transilvaniei și, pentru serviciile ei, primise cel dintâi titlu de la baza ierarhiei nobiliare maghiare, acela de *nemes*. Și el fusese destinat de părinți unei cariere clericale dar, foarte curând, după începerea studiilor, s-a dovedit că nu era făcut pentru așa ceva, deoarece chemarea artelor era mult mai puternică decât vocația pentru amvon.

De tânăr, a fost un călător neobosit și curios, care a străbătut țara, apoi Europa și Orientul, tot timpul cu carnetul de schițe la îndemână spre a surprinde pitorescul sau insolitul locurilor. Poziția sa de pictor și

photographie, Gallimard/Réunion des musées nationaux, Paris, 2001, p. 77; Joëlle Bolloch, *War Photography*, Musée d'Orsay, Paris, 2004, p. 7-8; Bahattin Öztuncay, *Fotoğrafırları Belgelenen İlk Savaş/ The First War Documented Through Photography*, în Bahattin Öztuncay (editor), *Kırım Savaşı'nın 150nci Yılı/150th Anniversary of the Crimean War*, Istanbul, 2006, p. 38, 46; Anton Holzer, *Faszination und Abscheu. Die fotografische Erfindung der „Zigeuner”*, în *Photogeschichte. Beiträge und Ästhetik der Fotografie*, Heft 110/2008, p. 51; Adrian-Silvan Ionescu, *Early Portrait and Genre Photography in Romania*, în *History of Photography. An International Quarterly*, vol. 13, No. 4/October-December 1989, p. 285; Idem, *Fotografii de Carol Szathmari din Războiul Crimeii în colecții americane și britanice*, în *Muzeul Național*, vol. X/1998, p. 71-82; Idem, *Cruce și semilună*, București, 2001, p. 159-174; Idem, *Penel și sabie*, București, 2002, p. 111-126; Idem, *Fotografie und Folklore. Zur Ethnofotografie im Rumänien des 19. Jahrhunderts*, în *Photogeschichte. Beiträge und Ästhetik der Fotografie*, Heft 103/2007, p. 49-51; Idem, *Szathmari: from a War Photographer to a Ruling Prince's Court Painter and Photographer*, în Anna Auer, Uwe Schögl (editori), *Jubilee – 30 Years ESHPh Congress of Photography in Vienna*, Fotohof Editions, Salzburg, 2008, p. 80-89; Idem, *Carol Szathmari (1812-1887): Pioneer War Photographer During the Danubian War Campaign*, în *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*, vol. 9, no. 1/January 2009, p. 5-16.

⁹ G. Oprescu, *Pictorii...* (v.n. 6), p. 38, nota 2; Idem, *Pictura românească...* (v.n. 6), p. 199, nota 1.

¹⁰ Adrian-Silvan Ionescu, *Szathmari documentarist* (v.n.4), p. 37; Idem, *Artă și document* (v.n. 4), p. 196-199.

¹¹ Theodor Enescu, *Un album de fotografii al lui Carol Popp de Szathmari cu vederi din București*, *Studii și Cercetări de Bibliologie*, I/1955, p. 291-299.

¹² ANIC, MCIP, dosar 1315/1863, fila 2, 5.

fotograf al principelui domnitor, obținută mai târziu, i-a oferit nenumărate posibilități de a voiaja, în suita patronului său, în diverse zone ale României sau în străinătate. Diversele cheltuieli erau suportate din veniturile Curții. Dacă în vremea principelui Alexandru Ioan I – cel care, pe 16 octombrie 1863, i-a acordat titlurile menționate – nu a făcut prea multe deplasări în țară și l-a însoțit pe acesta doar în cele două vizite la Constantinopol, în 1860, pentru a primi investitura din partea sultanului, și apoi în 1864, pentru a fi aprobată noua Constituție, ambele immortalizate în schițe ce, după finisare, au fost publicate în periodice ilustrate, în primii ani de domnie ai principelui Carol I – „anii marilor călătorii” cum îi numește Ion Frunzetti¹³ – face nenumărate peregrinări prin majoritatea județelor, în compania noului domnitor străin ce dorea să cunoască, pe viu, potențialul economic și spiritul locuitorilor noii sale patrii. Pentru fiecare sumă încasată era dată o chitanță scrisă de cele mai multe ori în franceză sau germană. Într-o listă mai mare de cheltuieli făcute cu ocazia unei excursii pe Dunăre a domnitorului, între 4-5 iunie 1867, continuată apoi în Basarabia cu returnare prin Iași, apare trecut și pictorul cu diverse sume de bani: 10 galbeni pentru cazarea la Brăila și Galați, împreună cu D. Brăescu, secretarul ministrului de Interne Ion C. Brătianu, apoi încă un galben la Iași și alți 3 galbeni la Mihăileni, în județul Botoșani¹⁴. Pe o altă listă, *Dépenses faites à l'occasion du voyage de Son Altesse au-delà du Milcov*, Szathmári figurează cu diverse sume – 10, 12 și, respectiv, 2 galbeni, probabil pentru speze de voiaj, și 10 galbeni pentru 8 fotografii comandate de principe¹⁵. Pe 29 august 1867, certifică primirea a 12 napoleoni din partea domnitorului¹⁶. O oficialitate din Râmnicul Vâlcea telegrafia, pe 20 septembrie 1867, ministrului Dimitrie Brătianu, deținătorul portofoliului Lucrărilor Publice, întrebând dacă este autorizat să-i dea artistului suma de 20 de napoleoni, solicitați de acesta care, evident, se afla în zonă spre a-și exercita profesiunea¹⁷. În același an și, probabil, aceeași lună – supoziție datorată inexistenței unei date pe acest document –, plasticianul trimite la administrația Curții pe căruțașul cu care se întorsese de la Pitești și care trebuia plătit cu 10 galbeni pentru serviciile sale¹⁸. Pe 23 august/4 septembrie 1868, lui Szathmári i se achită 32 de galbeni ca speze de deplasare de la București la Câmpulung (10 galbeni) și de la Târgoviște la Pietroșița (10 galbeni), precum și cheltuieli mărunte făcute cu acea ocazie (12 galbeni)¹⁹. Pe 8 octombrie 1868, ridicase de la Mareșalatul Curții sumele de 15 și, respectiv, 20 de napoleoni²⁰. O altă chitanță pentru decontarea a 687 franci este semnată de artist, la Casieria Curții, pe 15 octombrie 1868²¹. Pe o altă listă de la Serviciul Mareșalatului Curții referitoare la perioada când domnitorul a întreprins o vizită în străinătate – *Dépenses faites par Ordre de S.A. pendant son voyage en Occident* – Szathmári este trecut, pe 10 octombrie 1868, cu 370 franci pentru livrarea a 74 de fotografii (5 franci pe bucată) și alți 500 franci primiți la Paris pe 14 a aceleiași luni²².

Începând cu anul 1868, când i se dă sarcina de a elabora o suită de albume litografiate cu imagini din țară, monumente, peisaje și costume populare, necesare domnitorului pentru onorarea oaspeților străini sau pentru cadouri gazdelor sale cu sânge albastru de peste hotare, artistul devine, pentru un răstimp de aproape doi ani, salariatul Curții Princiare. Din data de 28 martie/9 aprilie a acelui an el primește regulat, câte 50 de galbeni pe fiecare lună, pentru care semnează câte o chitanță de primire²³. Pe data de 12/24 ianuarie 1870 este anunțat că salariul îi este suprimat din înaltă dispoziție²⁴. În acel răstimp avusese în grijă „Stabilimentul Artistic național al I.S. Domnitorului pentru răspândirea artei” – dotat cu presă și materialele necesare puse

¹³ Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 273.

¹⁴ ANIC, Casa Regală, dosar 81/1867, f. 139, 140 v., 142.

¹⁵ *Ibidem*, f. 145-145 v.

¹⁶ *Ibidem*, f. 253: „Reçu de Son Altesse Serenissime 12 douze napoleon comme frais de voyage./ Bucarest 29 Août 1867/ Ch. Szathmári.”

¹⁷ ANIC, Casa Regală, dosar 77/1867 I, f. 97: „D. Satmari'mi cere 20 napoleoni în socotéla Înălțimei Selle; împărțășiți-mi să'i dau sau nu?”

¹⁸ ANIC, Casa Regală, dosar 77/1867 I, f. 96: „Monsieur de Picot! Je prends la liberté de Vous envoyer notre voiturier qui nous a conduits de Pitești ici et qui a à recevoir 10# pour le transport. En Vous priant de me permettre de me signer avec la plus haute considération./ Votre très dévoué serviteur./ Charles Szathmári.”

¹⁹ ANIC, Casa Regală, dosar 90/1868, f. 350.

²⁰ ANIC, Casa Regală, dosar 88/1868, f. 90, 91.

²¹ *Ibidem*, f. 102.

²² ANIC, Casa Regală, dosar 87/1868, f. 7-7v.

²³ *Ibidem*, f. 24, 105; dosar 88/1868, f. 16, 170, 202, 299; dosar 126/1869, f. 24, 266.

²⁴ ANIC, Casa Regală, dosar 132/1869, f. 38: „D-lui Pictor al Curții Szathmari, la București./ Însărcinat de Alteța Sa cu repartizarea listei civile, am onoarea să vă comunic că, începând cu sfârșitul lunii ianuarie, va fi sistat salariul dvs. lunar de 50 # plătit dvs. din casieria Administrației Curții, deoarece am dispus altceva privind această sumă. Ss indescifrabil.”

la dispoziție de Ministerul de Război – în care fuseseră executate primele fascicule cromolitografiate din *România. Album alu M.S. Domnitorulu Carolu I*, apărut în 1868²⁵ (**Fig. 6**). Albumul nu a avut o primire prea bună iar cronicarul de la *Convorbiri Literare* îl ia chiar în batjocură pentru legendele pretențioase și rezultatul mediocru al cromaticii obținută la tipărire²⁶. Alți comentatori au salutat, însă, această lucrare – sau, poate, încercau să se facă agreabili principelui domnitor, care o patrona – și propun chiar să fie preluată și de alte foruri spre o mai largă accesibilitate a publicului larg: „D. Satmary (sic) urmăzează a completa, sub patronagiul M. S. Domnitorului frumosul Album de vedute pictoresce și de monastiri din țeră. Încercărei în cromolitografie făcute de D. Satmary după îndemnul iubitorului de arte Domn, ce D-zeu ne dede, au reeșit d'ajunsu ca să putem spera că acestu album va preveni nu tardu până și în cele mai modeste locuinți. D. Ministru de culte aru face unu egalu serviciu arteloră punându se cromolitografieze și Albumul ministerului, spre a se propaga mici modele de frumos și a se deștepta gustul lui în popor.”²⁷

Szatmări nu a avut totdeauna succese. Dimpotrivă, litografia i-a produs chiar neplăceri imediat ce i-a fost sistată salarizarea, când tipărița și ustensilele de gravat²⁸ ce-i fuseseră împrumutate, iau fost reclamate spre returnare. Obiectele respective erau estimate la suma de 1343 lei și 47 bani²⁹. Ministrul de atunci, colonelul George Manu, ordona a se lua măsuri drastice pentru recuperarea obiectelor ce artistul tergiversa să le predea: „A se soma D-lu Szatmari prin judele de pace a le preda sau plăti, pentru care Divizia III-a se va adresa acelui jude cu cerere în consecuență.”³⁰ Prefectura poliției trimite, în noiembrie 1870, un agent la locuința artistului pentru a-l determina să predea inventarul împrumutat. Dar situația nu este rezolvată în integralitate nici peste aproape un an când, în 1871, Szatmări este acționat în judecată la Tribunalul Ilfov pentru un rest de obiecte nepredate. Printr-o adresă către minister, el obiectează în privința acestei măsuri extreme și solicită să fie degrevat de orice obligații, cu atât mai mult cu cât nu a avut nici un beneficiu în urma activității depuse la acea litografie: „În anul 1868, din înalt ordinu alu M.S. Domnitorului, mi s'a dat de Onor. Ministeriu ce dirigiati o presă litografică ca să lucredu niște tablouri naționale pentru respândirea beleloru-arte în popor. În anul trecut cerendu-mi-se a o înapoia, am și predat'o, acum veđu că Onor. Ministeriu mă supune prin Tribunalu ca să predau niște obiecte, care deși fusese lipsă, însă aducându-le în urmă, am complectatu toate necesarele, afară de puține obiecte și materialu care s'a întrebuințatu în lucrările care s-au ordonatu de Măria Sa și care sunt de puțină însemnătate. De aceea, vă rog, Domnule Ministre, să bine voiți a ordona ca să fiu dispensatu de asemenea cerere, cu atâta mai mult că eu n'am profitatu de aceste

²⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document*, (v.n. 4), p. 207; Doina Pungă, *op. cit.*, p. 117.

²⁶ *Albumul Înălțimei Sale Carol I, Publicatu sub direcțiunea Domnului Szatmary, București 1868*, în *Convorbiri Literare*, nr. 6/15 Maiu 1868; Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document* (v.n.4) p. 205-206.

²⁷ T., *Cronica artistică*, în *Athenelu Român*, Anulu III, Ianuaru-Augustu 1869, p. 79.

²⁸ Arhivele Militare, Ministerul de Război – Serviciul Contencios, dosar nr. 33, f. 6 (vezi și f. 48): „Chitanță/ Subsemnatulu conform adresei Onor. Ministeriu de Resbelu sub No. 3691 investitu de apostila Domnului Ministru de Interne, amu primitu de la Direcția Imprimeriei Statului cu chipu de împrumutare următoarele obiecte de lithografie și anume:

- 46 Pietre de litografie
- 1 Presă bună
- 1 Tescu de hârtie bună
- 1 Cutie cu lustru cu obiecte necesarii pentru gravură bună
- 35 Ace de gravatu bune
- 3 Pantografe bune
- 1 Antigrafu bunu
- 6 Cutii cu cernelă bune
- 3 Cutii cu firnaie bune
- 10 Valuri bune
- 3 Mese de lithografie din care 2 bune și 1 a se repara
- 2 Dulapuri bune de lemn
- 7 Fundamente
- 1 Piatră de ascuțitu
- 4 Linii mari bune
- 2 „ mici bune
- 1 Port-felu bunu
- 1 Dulapu pentru punerea cernelii bunu.
- 1868 Aprilie 18

Carol Szatmari”

²⁹ Arhivele Militare, Ministerul de Război – Serviciul Contencios, dosar nr. 33, f. 2 v.

³⁰ Arhivele Militare, Ministerul de Război – Serviciul Contencios, dosar nr. 33, f. 2

lucrări, făcând numai unu sacrificiu din parte'mi pentru dorința Măriei Sale.”³¹ Dar ministrul este implacabil și, în urma sentiței ce-i este comunicată pe 21 septembrie 1871, reclamatul este obligat să restituie obiectele sau să platească o sumă de 2.731 lei vechi, cu dobânda aferentă perioadei cât le-a reținut, precum și 100 lei noi, cheltuieli de judecată³². Este delegat chiar un executor judecătoresc, avocatul Statului Corbescu, să se ocupe de recuperarea obiectelor. Însă nici peste 4 ani chestiunea nu era încheiată iar artistul era exasperat că urmărirea continua până la a-i fi pus sechestru pe avere deși el predase respectivele piese, dar forurile în cauză nu fuseseră informate de aceasta. Adresându-se ministrului, el cere să se verifice procesul verbal întocmit cu ocazia predării spre a fi absolvit de noi neplăceri³³. Titularul portofoliului Războiului, generalul Ioan Emanoil Florescu, dispune cuvenitele cercetări și, dacă avea să fie dovedită veracitatea spuselor artistului, urma a fi oprită urmărirea. În acest scop, pe 18 septembrie 1875, sunt delegați administratorul cl. II Alexandru Movilă și administratorul cl. I Ștefan Naiman, șeful departamentului de imprimate al Ministerului de Război, spre a-i chestiona pe litograful gravor Carl Danielis și litograful imprimeur Adolf Molder, ce activau la acea instituție din serviciul oastei, care dau declarație că toate obiectele și materialele împrumutate au fost returnate, în bună ordine, de Szathmári³⁴. Dar nici după această lămuritoare investigație artistul nu este exonerat: urmărirea justiției continuă pentru a recupera cei 100 lei datorați ca și cheltuieli de judecată, așa cum arată o adresă a Ministerului de Război către avocatul public Borș din 4 februarie 1876³⁵. Pictorul solicită, pe bună dreptate, să fie scutit de această sumă de vreme ce a înapoiat obiectele reclamate³⁶, dar ministrul explică, pârintește, în apostila sa că acei bani sunt destinați tezaurului public și nu Ministerului, așa că nu poate fi scutit de plată, atrăgând atenția că, deja, petiționarul a fost absolvit de celelalte cheltuieli impuse prin sentință. Artistul nu are încotro și se supune, plătind pe 18 mai 1876 suma cerută, pentru care i se eliberează chitanță³⁷.

Nu era prima dată când Szathmári intra în conflict cu autoritățile. Pentru neonorarea unor mari compoziții cu înscăunarea principelui Barbu Știrbei va fi urmărit ani de zile, chiar după ce acesta părăsise domnia. Prin ofisul domnesc nr. 9 din 5 ianuarie 1850, proaspătul domnitor aprobă raportul Departamentului Credinței ce propunea executarea a trei pânze în care să fie immortalizate etapele solemnității încoronării ce erau destinate a fi panotate în sala Obșteștii Adunări și pentru care artistul urma să primească suna de 400 galbeni în două tranșe³⁸ (**Anexa 1**). Suma de bani era foarte mare pentru că principele era amator și protector al artelor și dorea să-și marcheze perioada de domnie cu câteva opere de valoare. Pe lângă generosul onorariu – ce-l ridicase fără zăbavă – artistului îi era pus la dispoziție, în iunie 1850, un spațiu de lucru în clădirea Sfatului Administrativ³⁹ pentru care, în luna decembrie același an, i se repartizau lemnele necesare încălzirii aceluși atelier ad-hoc⁴⁰. Dar, în pofida acestui „confort”, artistul întârzie în a-și onora comanda. Între timp, pe 21 iunie 1853, izbucnise un nou război între imperiul rusesc și Imperiul Otoman în încercarea de rezolvare, pe calea armelor, a Chestiunii Orientale. Trupele țarului ocupaseră cele două țări române, iar domnitorii – supuși suzeranului otoman – fuseseră nevoiți să-și părăsească, temporar, tronul și se stabiliseră la Viena. În momentul când a părăsit scaunul Țării Românești, pe 23 octombrie 1853, principele Barbu Știrbei a lăsat frâiele puterii în grija Sfatului Administrativ Extraordinar așezat sub președinția Marelui Ban, baș boierul Gheorghe (Iordache) Filipescu⁴¹. Szathmári fusese capivtat de activitatea sa de fotograf ce, în foarte scurt timp, avea să-i aducă o celebritate mondială, așa că uitase de vechile contracte a căror finalitate își pierduse obiectul de vreme ce domnitorul nu se mai afla în funcție. Dar acesta se întoarce, pe 23 septembrie/5 octombrie 1854, după ce teritoriul fusese evacuat de ruși și ocupat de armatele cesarocrăiești⁴². Totuși, chiar și în lipsa principelui, funcționarii ministeriali vegheau la recuperarea comenzii de la

³¹ Arhivele Militare, Ministerul de Război – Serviciul Contencios, dosar nr. 33, f. 16-16 v.

³² *Ibidem*, f. 19.

³³ *Ibidem*, f. 34.

³⁴ *Ibidem*, f. 39, 40.

³⁵ *Ibidem*, f. 49.

³⁶ *Ibidem*, f. 54.

³⁷ *Ibidem*, f. 59.

³⁸ ANIC, MCIN – Țara Românească, dosar 2611/1849, fila 3; V. A. Urechia, *Istoria școalelor de la 1800 la 1864*, București, 1894, vol. III, p. 35; Gh. Oprescu și colaboratori, *Crearea școalelor de arte frumoase în țările române*, în *Buletin științific, Secțiunea de știința limbii, literatură și arte*, tom I, nr. 1-2/ianuarie-unie 1951, p. 6.

³⁹ ANIC, MCIN – ȚR, dosar 2611/1849, f. 8.

⁴⁰ *Ibidem*, f. 11.

⁴¹ Ofisul Domnesc Nr. 1737/23 octombrie 1853.

⁴² Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Războiul Crimeii. 150 de ani de la încheiere*, Brăila, 2006, p. 20-21.

artist, după cum denotă o adresă emisă de Departamentul Credinței, pe 11 februarie 1854, în plină ocupație rusească, prin care îi cere imperios să returneze cei 200 de galbeni primiți ca aconto⁴³ (**Anexa 2**). Artistul nu dă curs, pe moment, acelei solicitări. Așa că, pe 8 februarie 1856, îi este trimisă o adresă prin care i se dă un termen de șase săptămâni pentru a livra cele trei pânze⁴⁴. Artistul, care nici măcar nu se apucase de acele compoziții, fiind ocupat cu alte proiecte, ignoră termenul așa că, pe 13 august același an, se revine cu altă somație prin care i se dau doar 24 de ore spre a aduce lucrările ori a returna banii⁴⁵. Nici de această dată plasticianul nu se supune așa că, pe 23 noiembrie 1856 – când principelui îi expirase mandatul de șapte ani și părăsise definitiv scaunul domnesc – ministerul de resort face apel la poliție pentru a recupera banii⁴⁶. Chiar și poliția a rămas neputincioasă, după cum arată răspunsul la anterioara adresă: „(...) [D. Sathmari] s'au opus la plată, sub cuvânt că a lucrat pentru acei bani și că dacă Onor. Minister are pretenție asupra'i să'și caute prin onor. G[eneral] Consulat Austriac, unde se află supus.”⁴⁷ Ce-i drept, artistul lucrase pentru acei bani, chiar dacă obiectul său nu fuseseră cele trei compoziții: în 1851, executase portretele litografiate ale domnitorului și doamnei, așa cum anunța, cu mândrie, *Vestitorul Românesc*⁴⁸. Cererea pentru acele stampe fusese destul de mare de vreme ce, anul următor, a mai fost scos un tiraj⁴⁹ din care, în 1853, încă mai existau exemplare puse la dispoziția amatorilor, cu preț redus sau chiar gratis, pentru abonații respectivului periodic⁵⁰.

Dar acest argument nu putea convinge autoritățile că avansul de 200 de galbeni fusese amortizat prin amintita lucrare, așa că artistul a apelat la subterfugiul de a-și declara cetățenia austriacă, punându-se astfel la adăpost de repercusiunile legislației locale. Răspunsul său a surprins oficialitățile care îi purtau respect și-l susținuseră în multe ocazii favorabile. În data de 8 ianuarie 1857, ministrul Cultelor se adresează Secretariatului de Stat și Ministerului Treburilor Străine pentru a interveni pe lângă consulatul austriac spre a-l constrânge pe artist să returneze banii primiți: „(...) De atunci [de la comandarea lucrărilor în 1850] și până acum au trecut... ani și D. Sat-Mari (sic) încă nu a mai gătit acele tablouri: în mai multe rânduri s'au chemat pentru acest sfârșit, în mai multe rânduri s'a invitat prin trimiși din partea Ministerului și în mai multe rânduri i s-a scris fromalu să săvârșească acele tablouri sau să aducă banii. Și D. Sat-Mari prin promisiuni false și prelungiri de termene s'a servit în tot intervalu până când Ministeriulu pierzând toată încrederea s'a văzut silit a invita pe Onor. Poliție pentru împlinirea banilor. La această măsură luată, D. Sat-Mari în loc de a răspunde banii sau a da vre un răspuns satisfăcând angajamentul său, se opune zicând să a lucrat pentru banii ce a priimitu și dacă Ministeriulu are pretenție asupra'i, să'și caute prin Onor. Generalu Consulat Austriac unde se află supus. Acestu răspuns neașteptatu de la un artistu care s'a bucuratu de încredere, după un spațiu atât de îndelungatu, de amânări peste amânări, nefiind nici cum conform angajamentului său, nici decum de un om onestu, când Ministeriulu ar fi fostu în tot timpul a'i numera banii îndată ce tablourile i s'ar fi adusu, se comunică cu onoare Onor. Secretariat și totdeodată este rugat să bine voiască a lua înțelegere cu onor. Generalu Consulat ca să supue pe numitul artist la plata baniloru cu dobânda la zi de vreme ce nu a fostu

⁴³ ANIC, MCIP – ȚR, dosar 2611/1849, f. 13.

⁴⁴ *Ibidem*, f. 14.

⁴⁵ *Ibidem*, f. 15.

⁴⁶ *Ibidem*, f. 16: „(...) Încuviințindu-se facerea acelor tablouri, Ministeriul a contractat cu D. Sad Mari (sic) artistulu pentru facerea acelor tablouri cu prețu de 400 # din care'i a și respuns atunci înainte galbeni 200 din fondurile Casei centrale. De atunci și până acum sînt șapte ani și Domnulu Sat Mari (sic) cu toate invitațiile verbale și înscrise nici pînă acum n'a făcut nici o punere la cale amînînd cu vorba Ministeriu și tot asigurîndu-lu că le va face. Această adăstare și îngrădire trecînd peste orînduială umple pe Minister de toată bănuiala și'l pune pe poziție a'și căuta asigurarea și privind făpta ca o abatere a obligației ce și'a luat, roagă pe Onor. Poliție să bine voiască a lua măsurile convenite pentru împlinirea banilor de la numitul artistu (...).”

⁴⁷ ANIC, MCIP – ȚR, dosar 2611/1849, f. 17.

⁴⁸ *Vestitorul Românesc* nr. 82/3 noiembrie 1851: „D. Satmari, artist vestit în arta picturei, și care a dat dovezi învederate despre o desăvârșită asemănare a lucrărilor sale cu originalul natural, după întoarcerea sa de la Londra la Paris, s'a gândit a da Românilor un scump suvenir prin scoaterea portretului M. Sale preînălțatului nostru Domn, precum și al M. Sale Doamnei. Asemănarea frapantă cu naturelul recomandă foarte mult deosebitul talent al acestui artist. Tot de dînsul se află tipărite și portretele Em. Sale părintelui Mitropolit și al Ex. Sale marelui Spătar Herăscu. Imagiul Stăpânitorului ce urmează a fi adînc întipărit în stima fiecăruia amplotat, a introdus obiceiul care a ajuns lege în toate țările ca portretul Capului Nației să se afle prin toate cancelariile și casele publice; cu ocazia favorabilă ce ne dă acum vestitul artist ne vom grăbi întru a ei îndeplinire. Portretele se află de vânzare la DD librari Rosetti-Winterhalder și Ghiță Ioanidi.”; vezi și G. Oprescu, *Pictorii din familia Szathmary* (v.n.6), p. 81

⁴⁹ Doina Pungă, *op. cit.*, p. 117.

⁵⁰ *Vestitorul Românesc*, nr. 5/17 Ghenarie 1853: „Redacția Gazetei Vestitorului Românesc semi-oficială, dă în cunoștință Domnilor abonați că portretul Măriei Sale Prea-Înălțatului nostru Domn Stăpânitor s'a gătit de cel mai vestit artist și Domnii abonați va trimite la cancelaria Redacției a'l primi gratis din partea Redacției ca cel mai scump suvenir; iar pe la județe se va trimite cu expedițiile viitoare. (...)”

următoru a esecuta lucrarea la timp după cum s'a făgăduit și de vreme ce chiar astăzi nu o are săvârșită și numai cu pricinuire deșarte aleargă la prelungiri și propuneri bune cu care socotește să-și aproprieze acei bani ai statului.”⁵¹

Intervențiile pe lângă Consulatul Cesaro-Crăiesc, dacă au fost sau nu făcute la acea dată, sigur nu au dat rezultatele dorite și problema a rămas în suspensie pentru încă 4 ani când, în februarie 1861, hârțile nerezolvate au fost redescoperite, probabil, de un funcționar zelos care a observat că, la adresa din 1857 către Ministerul Trebilor Străine, nu se dăduse nici un răspuns. Se reia corespondența între ministere și se află că artistul, ce fusese plecat la Viena, se întorsese în Capitală și putea fi găsit de poliție la adresa lui.⁵²

Consulul austriac face necesarele cercetări și anunță că „Ellu [Szathmári] a declarat că este bolnav și că Domnulu Doctoru Grunau, care lu tratéză, nu'i permite a eși iarna.”⁵³

Pe acest răspuns, Barbu Bellu, ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice, așterne o apostilă prin care sugerează să se intervină pe lângă colegul de la Interne care „să poprească suma datorată de D. Satmary (sic) din banii ce are D-lui a priimi pentru lucrarea la litografierea cartei Țerei Românești.” În acel moment, artistul ce era foarte priceput în artele grafice, contractase executarea unei hărți a Munteniei și, la intervale regulate, preda câte un fragment din aceasta. Pe 10 martie 1862 este făcută o adresă în acest sens către Ministerul Lucrărilor Publice unde, printre altele, se spune că motivul bolii era nefondat și doar un „pretext care țințează tot la o amânare zadarnică, pe câtu timp D. Satmari s-a vezut în zilele acestea pe stradele din Capitală.”⁵⁴ Dimitrie Cornea, titularul de la Lucrări Publice referează pe aceeași coală că nu i se pare oportun să fie oprită suma din onorariul pentru hartă pentru că ar exista pericolul ca artistul să nu mai finiseze nici această lucrare, mult mai importantă în acel moment: „Se va respunde quă în aquéstă questiă aquestū Ministerū nu pôte satisfice cererea aqueluiia, din cauza quă D. St. Mari (sic) după contractū, la fie-quare depunere din columnele que compunū aquéstă chartă, sē-i se numere și banii relativi, și prin urmare daquă Ministeriulū aquesta arū luoa aquéstă măssură de a'i se popri banii propuși este temerea quă D. St. Mari n'arū mai urma chromolithografierea chartei cu quare este angajatū și pôte amū cădea în aqueeși categorie de quare suferă astă-đi aquelū Ministeriū queea que este fôrte probabilū și fôrte evident. De aquea dar în questia de façiă quellū mai nemerit mijlocū este qua să intentese procesū în regulă și în urma unei sentince, a se despăgubi din averea părțului.” O adresă cu acest conținut este expedită pe 21 martie 1862 Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice⁵⁵. Ministrul cultelor decide să se recurgă la o stratagemă pentru a recupera ceva din acea sumă: „(...) Spre a nu ajunge la același rezultat ce indicați, s'ar pute popri numitului din cea dupe urmă sumă ce ar avé a respunde acellū Onor. Ministeriu, dupe terminarea și predarea definitivă a chartei, cândū Domnulū Satmari nu ar avé miđlocū a neglijea lucrulū chartei.”⁵⁶ Cu aceasta se încheie corespondența inter-ministerială privind neonorarea contractului pentru cele trei compoziții cu înscăunarea domnitorului Barbu Știrbei.

Încurcăturile însă nu se opriseră aici: se pare că artistul nu era capabil să se supună rigorilor unui contract cu termene fixe de predare, căci și în privința cromolitografierii hărții Țării Românești au apărut mari întârzieri, greu de tolerat de beneficiar care îl soma prin adrese imperative să termine lucrarea. Contractul între părți fusese semnat pe 18 februarie 1860 și prevedea ca „antreprenorul” Szathmári să tipărească, în termen de 18 luni, 1.000 exemplare ale hărții pentru care i se stabilea un onorariu de 10.000 galbeni austrieci, echivalentul a 315.000 lei; harta trebuia livrată sub forma a 112 coloane ce urmau a fi lipite între ele; pe lângă aceasta, artitul mai avea obligația de a iniția în arta tipo-litografică un număr de doisprezece tineri, civili și militari, selectați de minister pentru specializare în acest sens⁵⁷. În noiembrie 1859, Ministerul Trebilor Străine a trimis Ministerului de Interne planurile cartografice ale țării ridicate de ofițerii de geniu ai armatei cesaro-crăiești, iar luna viitoare Consiliul de Miniștri a decis ca acele 112 planșe să fie multiplicare prin cromolitografiere, alegerea pentru această lucrare oprindu-se asupra lui Szathmári⁵⁸. Fusese desemnată și o comisie de specialiști formată din August Treboniu Laurian, Petrache Poenaru și locotenentul Nicolae Dona care să verifice și să corecteze harta, în cazul în care unele nume de localități și

⁵¹ ANIC, MCIP – ȚR, dosar 2611/1849, f. 18, 29.

⁵² *Ibidem*, f. 20, 22.

⁵³ *Ibidem*, f. 24.

⁵⁴ ANIC, Ministerul Lucrărilor Publice, dosar 153/1862, f. 51.

⁵⁵ ANIC, MCIP – ȚR, dosar 2611/1849, f. 27.

⁵⁶ *Ibidem*, f. 28.

⁵⁷ ANIC, Ministerul Lucrărilor Publice, dosar 153/1862, f. 197-198.

⁵⁸ *Ibidem*, f. 196.

râuri nu corespundeau ori fuseseră modificate între timp. Pe 17 martie 1862, de la Minister, îi este trimisă o misivă de reproș pentru încetineala cu care avansa lucrarea și pretextele firave pe care le folosea spre a-și explica întârzierea, precum Dunărea înghețată ce întrerupsese circulația vapoarelor⁵⁹. La aceasta, Szathmári răspunde arătând greutățile întâmpinate cu tipărirea hărții, multe datorate și din modul în care se făceau plățile: „(...) Lipsa de lucrători speciali ce am avut aici, văzînd că pôte să deviea la acesta m'a pus în poziție d'a căuta mijloce a face o parte dintrînsa la Vienna unde acolo găsindu-se mai mulți asemenea lucrători să pociu d'odată corespunde în toate condițiile contractului, pe lângă aceasta m-au zăticnit și chiar primirea banilor care face și acesta cel întîi obiect pentru înselnire, dând la lucrători, mărginindu-mă Onor. Minister numai de amu plătit pe chartele predate. (...)”⁶⁰ Prezintă apoi situația predării până la acea dată a celor 9 coloane deja terminate, pentru care primise sumele convenite – câte 2.500 lei de fiecare coloană – și, în final, solicită un avans de 20.000 lei ce i-ar fi putut ușura terminarea lucrării în mai puțin de două luni. În ședința din 4 iunie 1862 a Consiliului Lucărilor Publice, avându-se în vedere că artistul predase 2/3 din lucrare și că depusese și o garanție de 2.000 de galbeni la începerea activității, se ia decizia a-i fi dată doar o parte din banii ceruți, anume 12.000 lei „și aceasta mai cu seamă pentru cuvîntul și angajamentul ce ia D-lui de a preda în complect Harta, asemănat condițiilor contractului, în termen de două luni.”⁶¹ Dar nici după aceasta, „antreprenorul” nu a livrat lucrarea, după promisiune astfel că, șeful Secțiunii III din Ministerul Agriculturii, Comerțului și Lucărilor Publice, refera că mai sunt de adus încă 20 de coloane pentru a completa ansamblul format din 112 coloane, conform contractului⁶².

Peste un deceniu, artistul devine nefericitul actor al unui accident ce se putea transforma într-un dezastru. În 1873, primise sarcina de a fotografia toate gările importante și se deplasase cu trenul până în nordul țării, la Suceava, Botoșani și Iași. Pe drumul de întoarcere, în noaptea de 2 spre 3 iulie, între stațiile Tecuci și Galați, în vagonul de marfă unde se aflau și bagajele sale, izbucnește un incendiu a cărui cauză s-a presupus a fi fost chimicalele folosite de fotograf. Unul dintre periodicele care anunța această știre menționa flaconul de colodiu necesar activității sale⁶³. Ce-i drept, colodiul umed cu care se acopereau clișeele de sticlă folosite de fotografi – procedeu descoperit în 1849 și comunicat public în 1851 de sculptorul și calotipistul britanic Frederick Scott Archer – provenea din diluarea cu eter a unui exploziv foarte puternic numit fulmicoton⁶⁴. Un alt ziar exagera proporțiile acestui accident spunând că pasagerii „abia scăpără cu viéță și numai cu hainele de pre ei; totul a fost redus în cenușă.”⁶⁵ Aceeași foaie preciza că, între călătorii care se salvaseră, cu greu, în ultimul moment, se aflase și Baligot de Bayne, secretarul particular al fostul domnitor Alexandru Ioan I. Scandalul luând proporții, Szathmári trimite o scrisoare la redacția gazetei franceze din Capitala, *Le Journal de Bucarest*, al cărui director și principal semnatar de articole era Ulysse de Marsillac, un apropiat al artistului (**Fig. 7**). Prin ea, artistul încerca să arunce vina accidentului chiar asupra Serviciului Căilor Ferate care, după părerea sa, nu atașase vagonul de bagaje cum se cuvenea, iar șinele nu erau bine construite de antreprenorul Stroussberg și provocau inadmisibile zgâlțâituri vagoanelor. Preciza că, după îndelunga activitate de fotografiere a gărilor de pe traseu, substanțele i se terminaseră și nu ar mai fi putut periclita securitatea vagonului. Și, pentru a-și convinge cititorii de nevinovăția sa, în final, se prezenta pe el însuși ca victimă a accidentului: „Publicul greșeste dacă crede că fotografiile duc cu ei substanțe inflamabile de la sine. Produsele lor nu sunt periculoare decât pentru ei [fotografiile] pentru că sunt niște otrăvuri puternice, dar ele nu pot să ia foc decât dacă sunt puse în contact cu un corp aprins. Or, acest accident putea să survină foarte bine și de la un flacon de apă de colonie sau o altă substanță spirtoasă pe care călătorii le duc atât de des cu ei. Aduș, în fine, că dacă aș fi putut crede că produsele mele sunt periculoase, nu le-aș fi pus împreună cu lucrurile mele cele mai bune, cușorul meu și doi saci de călătorie conținând obiecte prețioase încât pierderile mele personale în acest trist accident se ridică la mai mult de douăzeci de mii de franci.”⁶⁶ În numărul următor al periodicului cu intervenția lui Szathmári,

⁵⁹ *Ibidem*, f. 46.

⁶⁰ *Ibidem*, f. 93.

⁶¹ *Ibidem*, f. 114-114 v.

⁶² *Ibidem*, f. 199.

⁶³ „Pressa”, nr. 149/11 Iulie 1873: „Aflăm că în noaptea de 2 spre 3 corent s'a'ntâmplat o nenorocire în trenul care venea de la Tecuci spre Galați. O ladă plină cu obiecte de artă a d-lui Satmary (sic), dată la bagaje, în care din nenorocire era și o sticlă cu colodium (substanță foarte inflamabilă) ar fi cădut din sguduirea trenului și sticla aceea spărgându-se, substanța coprinsă în ea a luat foc, care s'a comunicat îndată la cele-lalte bagaje și împreună cu vagonul pe care d'abia cu mare osteneală l-a separat de întregul tren, a fost transformat în cenușă.”

⁶⁴ Brian Coe, *The Birth of Photography*, London, 1976, p. 30-31; Micher Frizot, *A New History of Photography*, Köln, 1998, p. 91-92.

⁶⁵ *Trompeta Carpaților*, 8 (20) Iulie 1873.

⁶⁶ *Le Journal de Bucarest*, no. 302/23 Juillet 1873.



Fig. 7. Ulysse de Marsillac, fotografie, c.d.v., Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova.

conform dreptului la replică, Directorul General al Căilor Ferate dă un răspuns la acea scrisoare și arată că numai chimicalele fotografului fuseseră cauza incendiului deoarece, regulamentul instituției interzicea transportul de asemenea substanțe nedecarate iar fotograful nu avea, așa cum pretindea el, un permis pentru acele materiale ci doar unul de liberă circulație cu trenul și un ordin din partea conducerii Serviciului Căilor Ferate adresat personalului stațiilor prin care trecea de a i se acorda ajutorul în caz de nevoie⁶⁷.

Foarte atent la beneficii, Szathmári știa să-și vândă, cu bun folos, creațiile. Pentru domnitori a fost portretistul *en titre*, așa cum s-a văzut mai sus, în ultimii ani ai perioadei regulamentare, chiar dacă nu beneficia de o poziție oficială. Pe 26 octombrie 1863, la scurt interval după ce fusese onorat cu titlul de pictor și fotograf al Curții, și după ce prințul și principesa Cuza îi pozaseră în elegantul studio ce-l avea în București, la Hanul Verde – inconfundabil prin decorul în stuc al pereților (**Fig. 8, 9**) – artistul depune o cerere la Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice prin care se oferea să le multiplice prin litografieri, în format mare. Redactat în franceză, documentul este un admirabil exemplu pentru felul cum artistul știa să-și facă reclamă și să-și valorifice, la prețuri mari, lucrările: „Excelența Voastră [Ministrul] știe că, până în prezent, țara nu posedă decât portrete slabe ale AA LL SS. Fără îndoială, ea va considera antrepriza mea ca pe o operă ce merită interesul Guvernului. România va fi fericită de a vedea, în sfârșit, publicate niște portrete demne de Înfăptuitorul Unirii și de Fondatoarea Azilului Elena [Doamna].”⁶⁸ (**Anexa 3**) Pentru efortul său solicitase 300 de galbeni ce-i sunt aprobați de Dimitrie Bolintineau, ministrul din acea vreme. Portretul este imprimat la Paris, în celebrul stabiliment de arte grafice Lemercier cu care Szathmári mai

⁶⁷ *Le Journal de Bucarest*, nr. 303/27 Juillet 1873.

⁶⁸ ANIC, MCIP, dosar 1315/1863, f. 2,5; Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografia – sursă pentru portretele unor personalități politice din secolul al XIX-lea multiplicare prin gravare sau litografieri*, în *Revista de istorie socială*, I/1996, p. 82-83.

colaborase. Presa anunța, cu entuziasm, apariția acelor stampe⁶⁹. Totuși, în țară circulau și alte portrete ale familiei princiare, datorate altor autori care nu totdeauna corespundeau standardelor așteptate de beneficiari: pe 15 iulie 1865, prefectul Județului Prahova se adresează ministrului său pentru a anunța că „mai multe Commune (...) nu voescu din acelle portrete editate de D. Papazoglu motivând că nu aru fi scôsse bine în asemănare cu Măria Sea Dómna” și solicită „a trimite 21 portrete din celle ce se voru putea găssi mai în asemănare cu Măria Sea Dómna, neputând a se primi din acellea alle D-lui Papazoglu.”⁷⁰ Apostila ministerială așternută pe acea cerere oferă în locul lucrărilor nesatisfăcătoare creațiile, mai scumpe, ale unui plastician reputat: „I se va respunde quă portrete de ale M.S. Dómnei mai bine făcute sunt de a le D-lui Satmari, dér mai costisitóre, până la un galben unul.” Dar, prahovenilor li se pare prea mare prețul propus și se mulțumesc, din păcate, cu lucrările mai slabe⁷¹.



Fig. 8. Doamna Elena Cuza, fotografie, c.d.v., [1863], BAR.



Fig. 9. Domnitorul Alexandru Ioan I, fotografie, c.d.v., [1863], BAR.

În toamna anului 1864, i-a fost comandat și un portret în ulei al domnitorului spre a fi așezat în sala Senatului (Fig. 10). Pentru acela promise 120 de galbeni. După detronarea lui Alexandru Ioan I, acel portret nu-și mai avea locul acolo și, dat fiind că era o operă valoroasă, între Ministerul Finanțelor și cel al Cultelor este dusă o corespondență în ultimele luni ale anului 1866 pentru a-i fi găsit un nou amplasament, iar locul cel mai potrivit era Galeria de Tablouri unde este și depus de intendentul Senatului⁷² (Anexa 4).

La venirea noului domnitor Carol I își va oferi din nou serviciile de portretist. Presa anunța, în 1866, faptul că artistul urma să litografieze o lucrare cu chipul prințului⁷³. Planșa a avut mare succes și a fost

⁶⁹ *La Voix de la Roumanie*, no. 5/22 Decembre 1864; no. 6/24 Decembre 1864; 7/5 Janvier 1865: „En vente dans toutes les librairies DEUX MAGNIFIQUES PORTRAITS EN PIED de L.L. A.A. LE PRINCE ALEXANDRE JEAN I ET LA PRINCESSE HÉLÈNE dessinés par Szathmari, d'après nature et lithographiés par LEMERCIER, à Paris. Prix: un ducat chacun”.

⁷⁰ ANIC, Ministerul Afacerilor Interne, Divizia Comunală, dosar 132/1865, f. 51.

⁷¹ *Ibidem*, f. 70.

⁷² ANIC, MCIP, dosar 446/1866, f. 227, 228, 248.

⁷³ *La Voix de la Roumanie*, No. 35/19 Juillet 1866: „Dès aujourd'hui, nous pouvons annoncer qu'un portrait lithographié du Prince Régnant, dû au crayon de M. Szathmari, sera prochainement livré au public.”

achiziționată de majoritatea autorităților locale. Chiar și la mulți ani după tipărire continua a fi cerută în provincie. Prefectul de Gorj solicită, pe 24 mai 1868, 8 exemplare pentru care plătește 32 de sfanți⁷⁴, iar pe 6 septembrie același an mai solicită 35 de exemplare, pentru 140 de sfanți⁷⁵. Dar, fiind plecat în străinătate, artistul întârzie predarea stampelor, așa că Prefectura reclamă situația, în februarie 1869, Poliției Capitalei spre a face presiuni asupra artistului de a expedia lucrările deja achitate⁷⁶. În 1869, când multiplicase litografic portretul cu barbă al domnitorului – până în acel an acesta purtând favoriți – vinde un număr de 50 exemplare cu suma de 450 lei vechi pentru necesitățile Ministerului Cultelor⁷⁷ ce avea să le repartizeze la diverse instituții de învățământ. Aceleași portrete îi sunt solicitate, pe 14 mai 1869, de Seminarul Teologic din Râmnic, iar în anul următor, sosesc cereri de la Școala primară de băieți din Drăgășani, de la Școala de băieți din Galați și de la Școala primară din Culoarea de Verde din București⁷⁸. Prețul unei planșe era 4 sfanți austrieci.

Lucrările lui Szathmári erau unanim apreciate. De aceea, încercările altor confrăți de a se impune ca autori de portrete oficiale nu puteau stârni decât ridicolul, așa cum reiese dintr-o notă apărută în periodicul *Adunarea Națională* al cărui director era istoricul, literatul și omul de gust V. A. Urechia – poate chiar el autor al acestor rânduri: „Sunt espuse de câteva zile la unele prăvălii portrete în *uleiu* ale M. Séle Domnitorului. Bine aru face cei carii le au *depinsu* să mai învețe pucinu a *desemna*.”⁷⁹

În anul 1877, elaborează un portret figură întreagă al domnitorului (**Fig. 11**) folosind aceeași impostare ca pentru precedentul principe. Este mai mult decât probabil că artistul nu a solicitat modelului său cu sânge albastru să-i pozeze pentru că-i putea folosi trăsăturile fizionomice dintr-o fotografie luată cu anticipație pe care le adapta la o compoziție preexistentă. De aceea, prințul Carol apare îmbrăcat într-o uniformă de cavalerie, foarte înzorzonată – contrastând sobrietății sale proverbiale și felului în care se arăta, în mod obișnuit, în fața supușilor ca general de infanterie. Apoi, este înconjurat de însemnele învechite ale investiturii, pe care nu le arborase vreodată: cabanița albă cu guler de samur pe umeri, topuzul și gugiumanul cu surguci așezate pe masă. Deși, în portretul domnitorului Unirii, acesta fusese reprezentat cu mantia albă pe umeri – așa cum nu apăruse însă în fotografia pregătitoare iar pentru mantie făcuse doar o natură statică în atelier – nici chiar Cuza Vodă nu mai folosisese acele articole ce aminteau de perioada Regulamentului Organic și crease chiar un scandal în rândul boierilor ultraconservatori din Moldova, când, așa cum relatează medicul Eugène Léger, la o paradă, apăruse cu bicorn de model franțuzesc și fără pelerină⁸⁰. Comparând litografia portretului oficial al lui Cuza cu pictura ce-l reprezintă pe Carol I, aflată în patrimoniul Muzeului Național de Istorie⁸¹ se pot observa similitudinile izbitoare dintre cele două. De precizat că George Peter Alexander Healy, celebru pictor din Chicago ce-și crease un renume ca portretist al capetelor încoronate europene și al personalităților politice ale momentului, pictase un tablou de mari dimensiuni în care domnitorul apare îmbrăcat în aceeași uniformă de cavalerie, în mijlocul unui frumos peisaj montan, până ce figurase în expoziția Societății Amicilor Belle-Artelor deschisă la Hotelul Herdan în toamna anului 1872⁸². Szathmári mai executase un portret bust, în laviu, al domnitorului, înveșmântat la fel (**Fig. 12**), dar în majoritatea lucrărilor în care a immortalizat nobilele trăsături ale acestuia, apare în tunică de general, fie de mică, fie de mare ținută, cu toate ordinele și decorațiile pe piept, precum într-o acuarelă din 1881, când fusese încoronat ca prim rege al României (**Fig. 13**).

Încă din primul an de la sosirea în țară a prințului de Hohenzollern, Szathmári a lucrat intens pentru el și a încasat onorarii substanțiale, așa cum o arată chitanțele. Nu totdeauna sunt făcute referiri la obiectul pentru care a primit onorariul; în schimb, sunt făcute precizări în legătură cu echivalența în diverse valute a sumelor încasate. Pe 9/21 august 1866 primește, la Palatul Cotroceni – reședința de vară a domnului –, o sută de ducăți⁸³; pe 29 noiembrie/11 decembrie 1866 ia un aconto de cinci sute de ducăți pentru acuarelele executate pentru domnitor⁸⁴; tot în 1866, la o dată nespecificată, primește 14 galbeni pentru „une grande

⁷⁴ ANIC, Ministerul Afacerilor Interne, Divizia Comunală, dosar 209/1868, f. 6, 7.

⁷⁵ *Ibidem*, f. 10.

⁷⁶ *Ibidem*, f. 11, 13, 14.

⁷⁷ ANIC, MCIP, dosar 106/1869, f. 2.

⁷⁸ ANIC, MCIP, dosar 95/1870, f. 24, 56, 72, 84.

⁷⁹ *Adunarea Națională* Nr. 8/5 Iunie 1869, p. 4.

⁸⁰ Eugène Léger, *Trois mois de séjour en Moldavie*, Paris, 1861, p. 48.

⁸¹ MNIR, inv. 66320.

⁸² Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială* (v.n.1), p. 153.

⁸³ ANIC, Casa Regală, dosar 82/1866, f. 4.

⁸⁴ *Ibidem*, f. 101.

photographie coloriée de Son Altesse Sérénissime le Prince Régnant” și pentru o ramă a acesteia⁸⁵; alți 500 de ducați – adică 1.600 de piaștri – sunt ridicați pe 18/30 mai 1867⁸⁶; un aconto de 6.400 de lei – sau 200 galbeni – primește pe 31 mai/12 iunie 1867⁸⁷; altă sută de ducați e primită, pentru lucrări, pe 29 iulie 1867⁸⁸ iar pe 18/30 august 150 de ducați⁸⁹. Pe lângă salariul ce-l primea lunar de la Administrația Curții, în 1868, Szathmári percepea onorarii pentru fiecare lucrare sau lot de lucrări: în 21 mai primește 25 de ducați ca avans pentru cromolitografii⁹⁰.

Pentru Szathmári, 1868 a fost un an de vârf în privința livrărilor și a încasărilor⁹¹. A produs atunci lucrări de toate felurile și în diverse tehnici: grafică și fotografie, acuarelă, pictură în ulei, cromolitografie oferind patronului său planșe dispartate sau albume întregi cu monumente și costume, peisaje urbane, compoziții cu evenimente oficiale, portrete ale domnitorului și ale familiei sale, în special părinții. Astfel, pe 10/22 aprilie ridică de la casieria palatului suma de 397 lei noi pentru 9 fotografii de format mare cu peisaje destinate prințului de Dessau (45 lei), 16 imagini de la Mănăstirea Pasărea (80 lei) (**Fig. 14**), 2 portrete ale mamei domnitorului (24 lei), 2 portrete ale lui Matei Millo (48 lei) și 40 fotografii mari pentru albumul domnesc (200 lei)⁹²; pe 13 mai i se dau încă 350 lei noi pentru un album pe care domnitorul dispusese a fi executat pentru Mitropolitul Moldovei și care conținea 48 de planșe cu biserici din București, 16 planșe cu Mitropolia de la Curtea de Argeș (**Fig. 15**) și 6 planșe cu panorama Bucureștilor⁹³; câteva zile mai târziu, fotografu semna o nouă chitanță pentru suma de 147 lei noi pentru 4 vederi ale Colței (20 lei), 6 de la Filaret (30 lei), 5 cu Mitropolia (25 lei) (**Fig. 16**), 2 de la Pantelimon (10 lei) (**Fig. 17**), 10 imagini de la Târgul Moșilor (50 lei) și un mare portret al domnitorului (12 lei)⁹⁴. Pe 25 iulie 1868 dă o notă, scrisă în germană, prin care precizează că a „predat personal Alteței Sale Regale” 1 album cu fotografii colorate reprezentând porturi suedeze (45 franci), 5 faximile după Braun (35 franci), 2 panorame din Elveția, imprimate cu carbon (20 franci), pentru care i se plătesc 100 de franci⁹⁵. Într-o chitanță nedată sunt trecute mai multe portrete cu o valoare mai mare, dată probabil de dimensiune și de finisaj: 7 portrete încadrate ale domnitorului (7 galbeni), un portret al tatălui domnitorului, prințul Anton de Hohenzollern (1 galben) și trei portrete ale mamei domnitorului (3 galbeni), la care se mai adăuga o panoramă a Bucureștilor ce urma să fie dată spre încadrare la ramerul Schlegel (2 galbeni și jumătate), totalul fiind de 13 galbeni jumătate, ce echivalau cu 158 de franci și 62 centime jumătate⁹⁶. O altă suită de mari fotografii cu imagini de la Câmpulung (**Fig. 18**) și Târgoviște (**Fig. 19; Fig. 20**), între care și două panorame a celor două orașe în valoare de 25 și 20 lei, respectiv, predă pe 13 septembrie 1868, pentru care primește 390 lei noi⁹⁷.

În anii următori artistul își continuă activitatea, dar încasărilor sunt ceva mai rare. Cândva în 1869 i se achită 40 lei noi pentru două mari portrete ale principesei Elisabeta⁹⁸, cu care domnitorul se căsătorise de curând. Pe 5/17 decembrie același an mai furnizează 40 de fotografii mari – fără a preciza subiectele – și 2 portrete mari ale domnitorului pentru 22 de galbeni care făceau 258,50 lei⁹⁹. O altă lucrare o predă pe 22 mai/4 iunie 1873: 32 de fotografii mari pentru principesa a 6 franci bucata, 6 duzini și jumătate fotografii carte de vizită (12 franci duzina) pentru principesa Maria de Wied-Nieuwied, mama doamnei țării, și 3 fotografii colorate a 6 franci bucata, total 288 franci¹⁰⁰. La 7 februarie 1874 îi încredințează majordomului Seelos un portret al domnitorului și un altul al principelui Friedrich, fratele domnitorului, comandate de mareșalul curții, în valoare de 7 galbeni sau 82,25 franci¹⁰¹.

⁸⁵ *Ibidem*, f. 79.

⁸⁶ ANIC, Casa Regală, dosar 81/1867, f. 74.

⁸⁷ *Ibidem*, f. 103.

⁸⁸ *Ibidem*, f. 182.

⁸⁹ *Ibidem*, f. 223.

⁹⁰ ANIC, Casa Regală, dosar 90/1868, f. 6.

⁹¹ Spre a se putea face o evaluare a nivelului încasărilor artistului precizăm că, începând din anul 1867 și până la finele secolului, raportul între un franc francez și un leu era de 1 la 1, iar prețurile la alimentele de bază erau foarte scăzute, după cum se poate vedea în continuare: 1 kg de pâine costa 0,11 lei; 1 kg carne de porc, 0,34 lei; 1 kg cartofi, 0,05 lei; 1 l vin, 0,40 lei (cf. Romeo Cîrjan, Mihai Dima, Dan Ilie, *Istoria leului*, catalog de expoziție, Banca Națională a României, București, 2010).

⁹² ANIC, Casa Regală, dosar 90/1868, f. 49.

⁹³ *Ibidem*, f. 129.

⁹⁴ *Ibidem*, f. 144.

⁹⁵ *Ibidem*, f. 283.

⁹⁶ *Ibidem*, f. 10.

⁹⁷ ANIC, Casa Regală, dosar 88/1868, f. 36.

⁹⁸ ANIC, Casa Regală, dosar 121/1869, f. 219.

⁹⁹ *Ibidem*, f. 207.

¹⁰⁰ ANIC, Casa Regală, dosar 121/1869, f. 272.

¹⁰¹ ANIC, Casa Regală, dosar 38/1873, f. 357.



Fig. 16. Mitropolia, fotografie, în *România. Album*, BAR.



Fig. 17. Chioșc la Pantelimon, fotografie, în *România. Album*, BAR.

Nu totdeauna era mulțumit de onorariul ce-i fusese dat. Spre pildă, într-o petiție către Mareșalul Curții, redactată în franceză, nedată dar foarte probabil provenind de la sfârșitul anului 1873 sau începutul următorului, artistul se plânga că, la cererea domnitorului, executase o acuarelă cu ceremonia de învestire a patru episcopi pentru care i se plătiseră 50 de galbeni, dar suma era considerată insuficientă comparativ cu dificultatea lucrului ce se întinsese pe o perioadă mai lungă decât cea prevăzută și necesitase efectuarea unui mare număr de portrete¹⁰². Pe colțul aceluiași act este menționat, tot în franceză, „Remis 50 # par ordre de

¹⁰² *Ibidem*, f. 283.

M. le Maréchal”, iar pe data de 12/24 ianuarie 1874 petiționarul semnează o chitanță de primire a acelei sume provenită din caseta personală a principelui¹⁰³.



Fig. 18. Mitropolia din Câmpulung, fotografie, în *România. Album*, BAR.



Fig. 19. Mitropolia din Târgoviște, fotografie, în *România. Album*, BAR.

¹⁰³ *Ibidem*, f. 284.



Fig. 2. Marișica Bibescu, miniatură, 1845, BAR.



Fig. 3. Marișica Bibescu, ulei pe pânză, Muzeul Național de Istorie a României (în continuare MNIR).



Fig. 4. Barbu Știrbei, miniatură, BAR.



Fig. 6. Mănăstirea Tismana, în România. Album al Î.S. Domnitorului Carol I, cromolitografie, BAR.



Fig. 10. Domnitorul Alexandru Ioan I, ulei pe pânză, [1864], MNIR.



Fig. 11. Domnitorul Carol I, ulei pe pânză, 1877, MNIR.



Fig. 12. Domnitorul Carol I, laviu, BAR.



Fig. 13. Regele Carol I, acuarelă, 1881, BAR.



Fig. 14. Primirea I.S. Domnitorului la Pasărea, fotografie, în *România. Album*, BAR.



Fig. 15. Curtea de Argeş, fotografie, în *România. Album*, BAR.



Fig. 24. Târgul Moșilor, ulei pe pânză, 1861, Muzeul Municipiului București.



Fig. 25. Amedeo Preziosi, Întoarcerea de la târgul din Buzău, 5 iulie 1868, reproducere fotografică, c.d.v., BAR.



Fig. 26. Prințul Hassan din Tali-fu, acuarelă, [1872], BAR.



Fig. 29. Bașibuzuci arabi, acuarelă, BAR.



Fig. 30. Bașibuzuci arabi, cromolitografie, Oltenița, 1854, BAR.



Fig. 31. Arnăuț, fotografie, [1854], Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”.



Fig. 32. Căpitenie de oaste arabă, acuarelă, BAR.



Fig. 33. Căpitenie de oaste arabă, acuarelă, BAR.



Fig. 34. Căpitenie de oaste arabă, acuarelă, BAR.



Fig. 35. Arab pe terasă, acuarelă, BAR.



Fig. 36. Nasif Allah, Bagdad, acuarelă, BAR.



Fig. 37. Căpitan de vas turc, acuarelă, BAR.



Fig. 38. Studiu de orientali, Khorsabad, acuarelă, BAR.



Fig. 39. Intrarea lui Carol I într-un sat bulgar, acuarelă, [1877], BAR.



Fig. 41. Hanul lui Manuc, fotografie, BAR.



Fig. 42. Hanul lui Manuc, acuarelă, BAR.



Fig. 43. Țărancă torcând, c.d.v., BAR.



Fig. 44. Țărancă torcând, creion, BAR.



Fig. 45. Surugiu, fotografie, c.d.v., BAR.



Fig. 46. Surugiu, desen, creion, BAR.



Fig. 47. Romanatzeancă, fotografie, c.d.v., BAR.



Fig. 48. Olteancă din Romanati, cromolitografie, Muzeul Minicipiului București.



Fig. 49. Detalii de cusături, opinci și ciorapi (de observat notarea, în germană, a culorilor), creion și acuarelă, BAR.



Fig. 50. Detalii de costum, acuarelă, BAR.

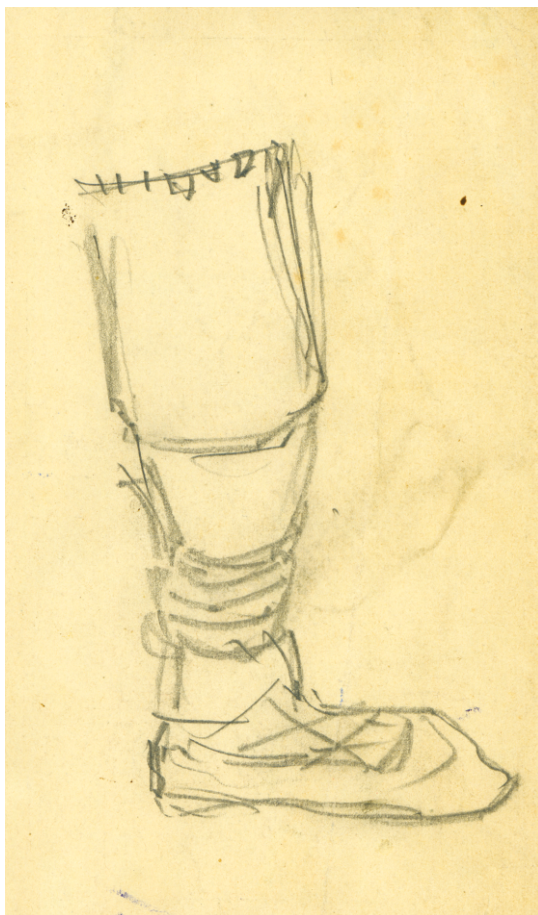


Fig. 51. Studiu de opincă, creion, BAR.

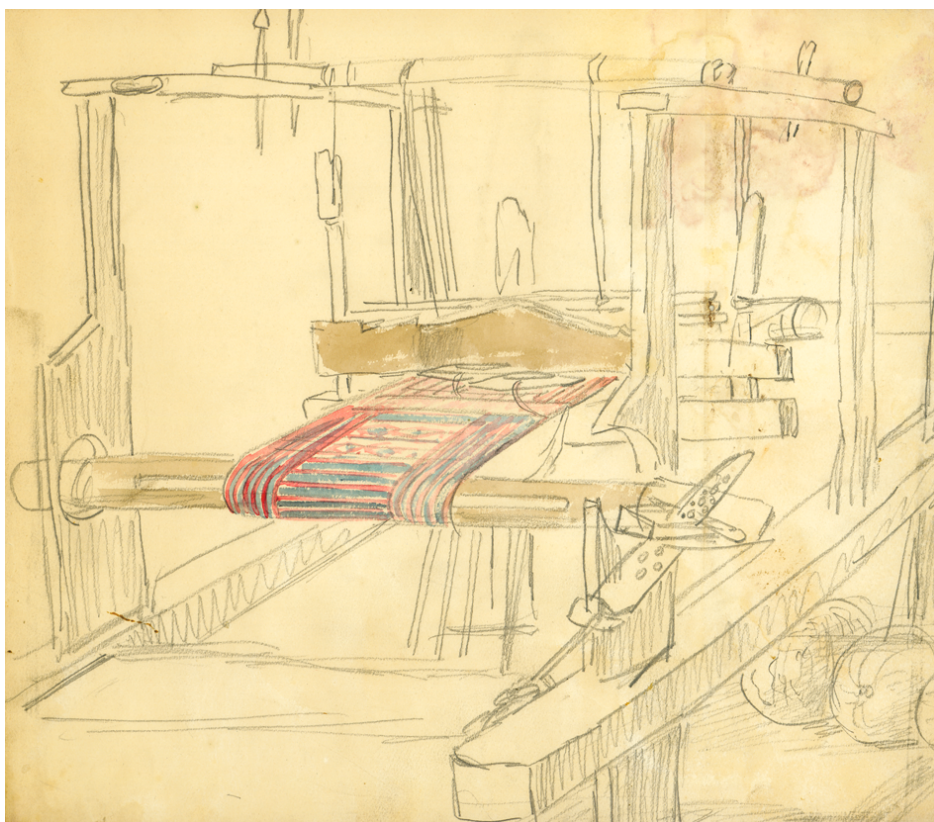


Fig. 52. Război de țesut, creion și acuarelă, BAR.



Fig. 58. Matei Millo în rolul Mama Anghelușa, fotografie, c.d.v., Biblioteca Națională a României (în continuare B.N.R.)



Fig. 59. Matei Millo în rolul Herșcu Boccegiul, fotografie, c.d.v., B.N.R.



Fig. 60. Matei Millo în rolul Gură-cască om politic, fotografie, c.d.v., B.N.R.



Fig. 61. Matei Millo în rolul Jupân Moise, fotografie, c.d.v., B.N.R.



Fig. 62. Matei Millo în rolul Dama cu camelii, fotografie, c.d.v., B.N.R.



Fig. 63. Matei Millo în rolul Boierului din „Prăpăstiile Bucureștilor”, fotografie, c.d.v., B.N.R.



Fig. 65. M.S. Regele Carol I cu suita, în *Albumul Cărelor Simbolice*, cromolitografie, BAR.



Fig. 66. Carul Teatrului Național, în *Albumul Cărelor Simbolice*, cromolitografie, BAR.



Fig. 67. Carul Agriculturii, acuarelă, [1881], BAR.



Fig. 68. Carul Agriculturii, în *Albumul Carelor Simbolice*, cromolitografie, BAR.



Fig. 20. Curtea Domnească din Târgoviște, fotografie, în *România, Album*, BAR.

Pe lângă lucrările curente, Szathmári mai primea anumite sume și pentru materialele necesare atelierului fotografic și celui de litografie. 100 de ducăți îi sunt dați pe 24 martie/8 aprilie 1868 drept avans pentru punerea în funcțiune a stabilimentului de cromolitografie¹⁰⁴. Cheltuielile cu salariile angajaților erau acoperite tot de la Administrația Casei Domnești: un gravor era plătit cu 25 lei pe lună, un tipograf primea 15 lei, un ajutor de tipograf 4 lei, chiria costa 6 lei pe lună¹⁰⁵. Între 1 octombrie 1867 și 30 martie 1868, cheltuielile acestui atelier se ridicau la 382 lei. Într-o petiție către Mareșalul Curții, artistul solicita să-i fie avansați 50 de galbeni pentru a achiziționa chimicale direct de la fabrică în vederea executării de fotografii de format mare cu vederi din România¹⁰⁶. Banii îi sunt vărsați pe 27 aprilie 1868. Pentru clișee percepea alte sume: pentru 4 clișee cu Mitropolia, a 3 galbeni clișeul, i se dădeau 12 galbeni, pentru 2 clișee cu Mănăstirea Antim (**Fig. 21**) 6 galbeni, pentru alte 2 cu Mănăstirea Pantelimon tot 6 galbeni, 5 clișee cu petrecerea de 10 mai de la Filaret (**Fig. 22**), 15 galbeni și pentru cele 10 clișee cu Târgul Moșilor (**Fig. 23**), 30 de galbeni – din acea sumă erau scăzuți 25 de galbeni investiți în chimicale¹⁰⁷. Se ocupa uneori și cu supravegherea înrămării anumitor lucrări de-ale sale aflate în colecția domnească și cu achitarea meșterului, așa cum arată o chitanță din 13 mai 1868 când i se rambursează suma de 20 de galbeni ce reprezenta prețul a două rame pentru picturile de mari dimensiuni, în ulei, cu peisaje de la Curtea de Argeș și Neamț și 30 de galbeni pentru o altă ramă „executată în argint curat în modelul de la Curtea de Argeș.”¹⁰⁸ La legătorul de cărți Schlegel comanda atât rame cât și legături de artă pentru volume mai deosebite din biblioteca princiară: în iunie 1870¹⁰⁹ îi achită meșterului 264 lei pentru încadrarea a 22 de acuarele și 90 de lei pentru legarea a 20 de exemplare din notele memorialistice ale amicului său, gazetarul francez Ulysse de Marsillac, *De Pesth à Bucarest*¹¹⁰. În septembrie 1870, tot acolo îi sunt încadrate 32 de acuarele și 2 gravuri în

¹⁰⁴ ANIC, Casa Regală, dosar 90/1868, f. 25.

¹⁰⁵ *Ibidem*, f. 83.

¹⁰⁶ *Ibidem*, f. 70-71.

¹⁰⁷ *Ibidem*, f. 145.

¹⁰⁸ *Ibidem*, f. 128.

¹⁰⁹ ANIC, Casa Regală, dosar 121/1869, f. 173.

¹¹⁰ Ulysse de Marsillac, *Bucureștiul în veacul al XIX-lea*, ediție îngrijită de Adrian-Silvan Ionescu, București, 1999, p. 9-10, 23-100.



Fig. 21. Antim, fotografie, în *România. Album*, BAR.



Fig. 22. Marea serbare națională pentru aniversarea intrării M.S. Domnitorului Romnilor la București la 10 Mai [Pantelimon], fotografie, în *România. Album*. Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 23. Umbrarul I.S. Domnitorului la Moși, fotografie, în *România. Album*, BAR.

oțel pentru 450 de lei¹¹¹, iar în luna decembrie a aceluiași an 2 fotografii cu geam și ramă de aur pentru 14 lei noi, 2 acuarele pentru 12 lei, un portret al domnitorului pentru 10 lei precum și legarea operelor prințului Maximilian zu Wied, unchiul principesei Elisabeta – celebrul naturalist, antropolog și explorator al ținuturilor americane¹¹² –, *Reise in das innere Nord-Amerika* (două volume pentru 28 lei) și *Abbitdungen zur Naturgeschichte Brasiliens* (un volum pentru 24 lei)¹¹³.

Cu riscul ca această înșiruire de cifre și de chitanțe să pară fastidioasă pentru cititor, ele dau măsura nivelului înalt la care era evaluată, încă din epocă, opera artistului și, comparativ, alte articole necesare punerii lor în valoare.

Pentru a da un impetus mișcării artistice românești, principele domnitor Carol I și-a prezentat public colecția personală, între 28 iunie și 7 iulie 1869, la Universitate – numită pe atunci Palatul Academiei pentru că găzduia și Societatea Academică, fondată cu doi ani înainte. De organizarea acestei expoziții, de transportarea obiectelor și panotarea lucrărilor, s-a ocupat Szathmári, ajutat de câțiva hamali, birjari și de administratorul clădirii¹¹⁴. Ce-i drept, era și el bine reprezentat în acea expoziție prin mai multe acuarele și albume de fotografii. Făcând o amănunțită prezentare a evenimentului în două cronici succesive publicate în periodicul *Adunarea Națională*, V. A. Urechia lauda operele pictorului și fotografului curții: „Domnulu Satmari (sic) a espusu din operele lucrute pe conta Măriei Séle, mai multe aquarele și mai multe fotografii după natură și pucine pânze în oleiu. (...) A face catalogul detailat al operelor D-lui Satmari este a arăta stima ce a știut să-și tragă laboriosul seu penel de la Augustulu nostru Mecenat [Carol I] tot-de-odată dorinția M. Sale d'a avé, cu o zi mai'nainte, prin *fotografie* (până ce pictorii Români să se apuce a lucra) reprezentațiunea frumóselor vedute ale țerei. (...) O pânză în ulei reprezentându unu peisagiu generalu dela

¹¹¹ ANIC, Casa Regală, dosar 121/1869, f. 193.

¹¹² George Bengescu, *Din viața Majestății Sale Elisabeta, Regina României*, Ed. Librăriei Socec & Comp., București, 1906, p. 11-12; Thomas Davis, Karin Ronnenfeldt (editori), *Le peuple du premier homme. Les indiens des plaines au temps de leur dernière splendeur. Carnets de route de l'expédition du Prince Maximilian sur le Missouri, 1833-1834*, 1977, p. 14-28; Hans-Jürgen Krüger, *Eine Familie von Welt. Die Fürsten zu Wied im 19. Jahrhundert*, în Bodo von Dewitz und Wolfgang Horbert, *Schatzhäuser der Photographie. Die Sammlung des Fürsten zu Wied*, Steidl Verlag, Göttingen, 1998, p. 95-96; Gabriel Badea-Păun, *Carmen Sylva. Königin Elisabeth von Rumänien – eine rheinische Prinzessin auf Rumäniens Thron*, Stuttgart, 2011, p. 18-19.

¹¹³ ANIC, Casa Regală, dosar 121/1869, f. 216.

¹¹⁴ Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcare...* (v.n.1), p. 121, 124-125; Idem, *Expositions sous le patronage du Prince Carol Ier*, în *RRHA*, série BA, Tome XLIII/2006, p. 65.

Curtea de Argeșiu. Biserica stă pe unu planu mai îndepărtatu. Călătoria Măriei Sale Domnitorului la Sinaia și intrarea Măriei Séle în Târgoviște atragu atențiunea publicului. Primirea Măriei Séle de către sătenii din Vrancea, în brumoi și cărunții lor munți, vechiulu asilu alu libertății și alu naționalității, umple anima privitorului de dorulu muntelui și alu patriei, dér și de iubire pentru neobositulu Domnitoru, carele singuru, de secolu, a mersu să viziteze stâncile șoimiloru Vrancei. (...) *Buceciu*, acestu Domnu între munții Munteniei și *Ceahlăulu*, acelu Domnu între munții Moldovii, au permis D-lui Satmari să le ia, cum zice românulu, umbra, dar nu ca să întărească cu ea murii, ci să înmulțescă în modu foarte avantajosu prețiosulu seu albumu pictorescu alu României. În acestu albumu au locu de onóre noele fotografii espuse de D-lu Satmari, din cauza monumentelor istorice, a căroru suvenire celu puțin va fi asigurată posterității. Totu Măria Sa Carol I a luat inițiativa și a purtat spesele și ale acestui Albumu magnificu și prețiosu din tôte respectele: prin elu Măria Sa ni a mai aretat odată mai multu că a lucra pentru viitoru este a iubi și respecta trecutul, acea rădăcină fără de care nu pôte fi tulpina presintelui și fructele viitorului. Și albumulu fotograficu ne arătă trecutul în monumintele pietății strebune și ne desfășură totu de odată înaintea privirei peisage împrumutate de la pământulu nostru, în care streinulu să învețe frumuseția cerului și a naturei române, în care poetulu să scotă abundente colori pentru paleta sa, în care artistulu să afle o inspirațiune în care, în fine, fie cine dintre noi să afle unu nou motivu de fală căci este Român și că are unu Domnitoru precum e Carol I.”¹¹⁵

În aceleași săli erau expuse și acuarelele contelui maltez Amedeo Preziosi, care călătorise prin țară în suita prințului și imortalizase peisaje, dar și întâlnirile domnitorului cu oficialitățile locale. Cei doi artiști se cunoșteau de ceva vreme¹¹⁶, iar acuma avuseseră prilejul să lucreze cot la cot. Probabil pentru a nemuri această colaborare, pe lângă un portret în creion și laviu ce i l-a schițat în carnetul aflat actualmente în patrimoniul Muzeului Municipiului București – și care, mult timp fusese considerat un autoportret al maestrului maltez¹¹⁷ –, oaspetele se autoportretizase, alături de confratele român, în momentul primirii cortegiului domnesc de locuitorii unei stațiuni balneare din Prahova, lucru menționat și de cronicar: „În tabelulu reprezentându intrarea Alteței Séle la Slănicu, Artistulu autoriu și-a păstratu unu colțișor unde s'a reprezentatu călare, însocitu de D-lu Satmari totu călare.”¹¹⁸ Urechia se aventurează să facă o comparație între operele celor doi acuareliști alăturate pe simeză, care se dovedește defavorizantă pentru Szathmări: „Compare aquarelele D-lui Satmari cu ale D. Comite Pretiosi (sic), mai ales aquarelele reprezentându costumuri femeesci și bărbătesci, operele D-lui Satmari, decât din această comparațiune nu esu inferioare, totuși se caracterisază mai cu înlesnire. Comitele Pretiosi este, am putea zice, mai puțin poetisator, spre a fi mai realu, pe cându D-lu Satmari cam idealisază tipurile ce îmbracă de altmintrelea în magnifice costume naționale. Suntu tipuri în aquarelele D-lui Satmari cari *ai voi se fie române, așa suntu de frumoșe*, dér sémănu totuși a tipuri streine. Nu este o imputare ce facem D-lui Satmari ci numai o simplă caracterizare ce dămu penelorulu puse în comparațiune.”¹¹⁹

Chiar dacă Preziosi s-a întors în capitala Imperiului Otoman ce-i devenise patrie de adopțiune¹²⁰, relația dintre ei a continuat un timp destul de lung. Oprescu pune tot pe socoteala amicitiei dintre cei doi faptul că Szathmări începe să publice albume de cromolitografii, presupunând că sugestia pentru această antrepriză i-a dat-o Preziosi, care nu ar fi fost, poate, decât un litograf¹²¹. Dar, la sosirea în România a artistului maltez, în vara anului 1868, atelierul litografic al lui Szathmări era deja funcțional și produsese primele sale lucrări încă din primăvara acelu an, așa cum s-a precizat mai sus.

În anumite lucrări ale lui Szathmări se observă asemănări flagrante cu unele compoziții de Preziosi, care au pus pe gânduri pe mulți cercetători. Este clar vorba de niște copii, unele dintre ele chiar semnate cu propriul nume, în pofida faptului că modelul aparținea maltezului. Tot Oprescu este acela care încearcă să-l apere pe Szathmări în fața posterității chiar cu riscul de a-i exagera valoarea în detrimentul celuilalt: „De unde să vină ciudata confuzie între lucrările unuia și lucrările celuilalt? *Szathmary era un artist cu mult mai dotat și mai important decât Preziosi* (subl. n. A.S.I.), ca să se poată vorbi de un <plagiat>. Nu e decât o

¹¹⁵ U. [V.A. Urechia], *Esposițiunea de opere artistice de la Museu*, în *Adunarea Națională*, nr. 19/13 Iuliu 1869.

¹¹⁶ După G. Oprescu – care nici măcar nu era sigur de prenumele artistului maltez considerând că poate îl chema Antonio (pe care îl bănuiește a fi chiar „italian levantin”, cf. *Arta românească...* (v.n. 6), p. 270, și *Pictorii din familia...* (v.n. 6), p. 64) – relația lor data din 1859 când are loc un schimb epistolar legat de dorința plasticianului bucureștean de a achiziționa marele album cu litografii *Stamboul. Recollections of Eastern Life* ce fusese tipărit în anul precedent. Scrisoarea studiată de Oprescu se afla la acea dată în posesia norei lui Szathmari, Ortansa Satmary (cf. *Carol Popp de Szathmary desinator*, p. 9, nota 1).

¹¹⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Preziosi în România*, București, 2003, p. 22-23.

¹¹⁸ V.U. [V.A. Urechia], *op. cit.*, în *Adunarea Națională*, nr. 17/6 Iuliu 1869.

¹¹⁹ U. [V.A. Urechia], *op. cit.*, (v.n. 115).

¹²⁰ Adrian-Silvan Ionescu, *Preziosi...* (v.n. 117), p. 40.

¹²¹ G. Oprescu, *Carol Popp de Szathmary desinator*, p. 9; Idem, *Pictorii din familia Szathmary*, p. 64-65.

explicație. Cei doi acuareliști erau nu numai prieteni, dar și colaboratori, asociați am zice, cu un termen comercial, de vreme ce tipărirea cromolitografiilor era o întreprindere comercială. Ei lucrau împreună modelele ce serveau apoi pentru efectuarea cadrelor, publicate separat, sau în album. În fond, niciunul nu acorda o prea mare valoare părții cu care contribuise la o operă de așa scăzut nivel artistic. Și astfel, ei puteau prezenta aceste izvoade, căci în fond nu erau altceva, aranjate după nevoile cromolitografiei, ca lucrările unuia sau ca lucrări ale celuiilalt, după împrejurări.”¹²² Dar, din această presupusă colaborare de lungă durată în scop lucrativ pentru beneficiul amândurora, nu a ieșit decât o singură cromolitografie semnată de Preziosi, *Secerătorii*, executată personal, pe piatră, de autor, în 1870, la Paris, în stabilimentul de arte grafice Lemerrier, dar a cărei tipărire și livrare în bune condiții fusese supravegheată de Szathmári¹²³. În pofida faptului că artistul ar fi „găsit în Principate, la fel ca în Egipt sau în Imperiul Otoman, o lume colorată și agitată în târguri și bazare, univers pe care l-a popularizat prin imagini idealizate și artificial-teatrale, nelipsite de un umor jovial amintind de lumea lui Nastratin Hoge”, el nu a lăsat, așa cum pretinde autoarea acestei caracterizări – distinsă cercetătoare a graficii naționale – un album dedicat exclusiv țării noastre și intitulat chiar *România*¹²⁴, ci doar planșe dispartate, de mari dimensiuni, executate în acuarelă, și destinate exclusiv colecției princiare. În patrimoniul Muzeului Municipiului București se păstrează un caiet cu schițele realizate la noi în anul 1869 pe a cărui primă pagină este scris de mână, cu un creion albastru, titlul *La Valachie par Preziosi*¹²⁵, dar acesta nu era un album în sine ci doar un portofoliu cu notițele rapide ale artistului, menite a fi definitive mai târziu, în atelier.

La Secția de Grafică a Muzeului de Artă al României, se păstrează mai multe lucrări de Szathmári, unele purtând chiar semnătura sa, ce, la o comparație cu acuarelele lui Preziosi, apare evident că sunt copii – pe lângă felul de a așterne acuarela și de a sugera umbrele, siluetele și fizionomiile, uneori caricaturale, ale personajelor sunt o marcă inconfundabilă a stilului artistului maltez¹²⁶. Studiind întreaga colecție de lucrări ale lui Szathmári din patrimoniul Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei, ne-a atras atenția numărul mare de copii realizate de artist după operele altor confrăți. Este evident că interesul său era exclusiv spre stilul documentar practicat de câțiva contemporani. Uneori își exersa mâna desenând după Michel Bouquet – precum jandarmul din Romanați, prezentat din spate¹²⁷ – sau după Charles Doussault în vreme ce alteori făcea adevărate copii și insera diverse tipuri pitorești în propriile compoziții, așa cum este cazul cu jandarmul de județ desenat de Bouquet și plasat ca figură centrală într-o scenă din Târgul Moșilor¹²⁸ (**Fig. 24**). Această lucrare apare pe șevalet în portretul compozițional ce și l-a făcut artistul, în mijlocul atelierului și colecțiilor sale (vezi **Fig. 1**). Dar, cel mai des copiat este Preziosi, cu care avea, de altfel, multe afinități. Există în aceeași colecție a Academiei multe lucrări aflate în diverse stadii de elaborare, fie doar contururile, fie adăugate tușe de laviu cu care marca umbrele, fie chiar planșe finite pe care, nu arar, își așternea numele – dar, este de observat că, în aceste cazuri, nu folosea caracterele cursive pe care le întrebuița în mod curent, ci apela la majuscule de tipar. Este de presupus că în acest fel își marca el copiile ce trebuiau diferențiate de originale. Marin Nicolau-Golfin, care i-a consacrat lui Preziosi un studiu aprofundat, constată, cu judiciozitate, marile diferențe calitative și stângăciile ce apar între originale și copii unde Szathmári, chiar dacă avea un model admirabil, nu-și putea depăși limitele iar rezultatul era, de cele mai multe ori, mediocru și lipsit de strălucirea și prospețimea operelor maestrului maltez care nu făcea concesii la materialele de bună calitate, așa cum era înclinat să facă plasticianul bucureștean. Nicolau-Golfin a întocmit chiar o listă a acestor copii după Preziosi¹²⁹. Explicația o oferă tot materialele de arhivă unde, într-o suită de chitanțe prin

¹²² G. Oprescu, *Carol Popp de Szathmary desinator*, p. 9; Idem, *Pictorii din Familia Szathmary*, p. 70; Idem, *Grafica românească*, vol. I, p. 41.

¹²³ Adrian-Silvan Ionescu, *Preziosi...* (v.n. 117), p. 39-40; Idem, *Documents inédits concernant la visite du comte Amedeo Preziosi en Roumanie (1868, 1869)*, în *RRHA, série BA*, Tomes XLI-XLII/2004-2005, p. 113, 133.

¹²⁴ Mariana Vida, *Carol Popp de Szathmári, aquarelliste*, p. 60, 66, nota 101.

¹²⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Preziosi...* (v.n.117), p. 29.

¹²⁶ MNAR, *Derviş cerșetori din Istanbul*, inv. 27.570/2971; *Târgul Drăgaica din Buzău*, inv. 27.700/3102; *Vânzătoare de brățări la Moși*, inv. 27.594/2995; *Țărani la târg*, inv. 31.843/7248; *Biserica Batiște din București*, inv. 27.535/2936; *București – vedere din Turnul Colței*, inv. 27.534/2935; *Întoarcerea de la Târgul din Buzău*, inv. 27.557/2958; *Mănăstirea Hurez*, inv. 27.764/3166; *București – Biserica Sf. Spiridon Nou*, inv. 27.696/3098; *București – Biserica Sf. Ioan Grecesc*, inv. 28.440/3843; *București – Biserica Stravropoleos*, inv. 28.704/4107; *București – Biserica Schitu Măgureanu*, inv. 28.705/4108; *Vizita lui Carol I la Schitu Durău*, inv. 28.473/3876; *Vizita lui Carol I la Schitu Durău*, inv. 28.712/4115; *București – Biserica Stravropoleos*, inv. 29.095/4498; *Vizita lui Carol I la Schitu Durău*, inv. 29.247/4650; *București – Biserica Schitu Măgureanu*, inv. 29.543/4946; *Biserica Filip din Vălenii de Munte*, inv. 29.084/4487; *Carol I la Mănăstirea Pasărea*, inv. 28.711/4114; *Carol I la Mănăstirea Pasărea*, inv. 29.089/4492.

¹²⁷ MNTR, *Bărbat văzut din spate pe fundal de biserică, Romanați*, acuarelă, 1847, inv. 041.

¹²⁸ MMB, *Târgul Moșilor*, ulei pe pânză, 1861, inv. 11185.

¹²⁹ Marin Nicolau-Golfin, *Între Preziosi și Szathmary*, în *RM*, nr. 1/1968, p. 9; Idem, *Amedeo Preziosi*, București, 1976, p. 23-24.

care Szathmári își justifica onorariile primite din partea principarului său patron, apar mai multe referiri la tovarășul de lucru și de drumetrie, fie prin anumite fotografii ce le-a pregătit pentru sau după opera acestuia (**Fig. 25**), fie la copiile făcute după acuarelele aflate în posesie domnească. Explicația cea mai plauzibilă stă în faptul că, domnitorul fiind proprietarul unei importante colecții cu imagini din țară executate de Preziosi în cele două vizite succesive întreprinse în România, în 1868 și 1869, îi comanda pictorului de Curte să-i facă o serie de copii după ele, spre a le putea da în dar oaspeților cu sânge albastru care îl vizitau, ori gazdelor de la curțile europene, unde el însuși era invitat. Pe 25 iulie 1868, plasticianul bucureștean înainta casieriei casei domnești o listă cu lucrări din ultimul timp, între care figurau și „25 de foi date spre completare pentru dl. Preziosi” a căror valoare se ridica la 125 de lei noi¹³⁰. Într-o chitanță din 3/22 iulie 1869, prin care i se plătea importanta sumă de 320 lei noi pentru diverse lucrări, erau consemnate și „8 acuarele după dl. Preziosi”¹³¹ a căror valoare era estimată la 40 lei. La câteva zile, într-o altă chitanță era menționată predarea către casa principiară a „8 acuarele ale d-lui Preziosi” pentru 8 galbeni, precum și înaintarea către artistul maltez a „6 copii de acuarele” pentru 30 de lei¹³².

Alături de activitățile curente în serviciul principelui, ca și acelea de fotograf de studio, care îi aduceau un venit substanțial și constant, Szathmári a primit și comenzi colaterale, de plastică aplicată: pe lângă litografierea hărții Munteniei despre care s-a menționat mai sus, în februarie 1860, la comanda Ministerului Lucrărilor Publice, a executat schițele pentru stema Principatelor Unite¹³³ (**Anexa 5**), apoi pentru drapelul țării și pentru primele decorații naționale¹³⁴ – „Ordinul Unirii” devenit, mai târziu, „Steaua României”, „Virtutea Militară” și „Semnul Onorific” pentru 18 ani de serviciu militar¹³⁵. În 1864 onorează o solicitare a Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice de a face un proiect pentru o casetă destinată capului lui Mihai Viteazul. Maiorul Dimitrie Pappasoglu, pasionatul istoric amator și editor de stampe, a semnat un articol în acest sens în care relatează că ministrul Dimitrie Bolintineanu propusese să fie mutat craniul domnitorului de la Mănăstirea Dealu la Mănăstirea Mihai Vodă pentru care Camera Deputaților votase deja suma de 1.000 de galbeni necesari executării acelei casei¹³⁶. În periodicul său de limbă franceză, Ulysse de Marsillac descria proiectul elaborat de artist: „Un altar de marmură în formă de mormânt antic care susține o urnă de bronz surmontată de o acvilă românească. Doi lei de bronz veghează glorioasa relicvă care se vede printr-un cristal. Niște inscripții cu litere de aur sunt trasate pe niște plăci de marmură și de bronz.”¹³⁷ În 1872, Consiliul Municipal al Capitalei, decide să schimbe figurile neutre de pe cărțile de joc prin chipuri de domnitori și domnițe din istoria națională. Pentru aceasta, generalul Barbu Vlădoianu, primarul Bucureștilor din acea perioadă, apelează tot la Szathmári pentru a se ocupa de acest proiect plin de patriotism. Astfel, el alege să folosească trăsăturile lui Mircea cel Bătrân, Radu Negru, Matei Basarab și Mihai Viteazul pentru regi, pe acelea ale doamnelor Despina, Elena, Stanca și al domniței Bălașa pentru regine și ale căpitanilor de oști Mihalcea, Manta, Radu Buzescu și Tudor Vladimirescu pentru valeți, așa cum preciza, cu mult entuziasm, același gazetar francez strămutat la București¹³⁸.

În jurul unei personalități, atât de marcante și plurivalente ca aceea a lui Szathmári, s-au țesut legende, unele chiar din timpul vieții sale, lansate și întreținute de el însuși și perpetuate, fără o minimă cercetare a faptelor, de toți cei care i-au consacrat articole sau studii monografice mai extinse. Așa este cazul cu o fictivă călătorie până în China, întreprinsă în 1872, și numirea sa ca pictor de curte al unui prinț imperial¹³⁹. Or, Szathmári nu a ajuns niciodată în Orientul Îndepărtat iar traseele sale s-au intersectat cu ale acelui nobil nu pe drumurile Imperiului Celest, ci pe puntea unei nave pe care amândoi erau călători spre Europa. De precizat că aceia care au menționat – și mistificat în anumită măsură – acest amănunt au confundat până și numele prințului cu acela al orașului din care provenea, anume Tali-fu. De fapt, pe prinț îl chema Hassan și

¹³⁰ ANIC, Casa Regală, dosar 90/1868, f. 284.

¹³¹ ANIC, Casa Regală, dosar 126/1869, f. 296.

¹³² *Ibidem*, f. 300.

¹³³ ANIC, Ministerul Lucrărilor Publice, dosar 299/1860, fila 4.

¹³⁴ MNAR, *Proiect pentru stema țării în timpul lui Alexandru Ioan Cuza*, inv. 29.291/4694; *Proiect de drapel cu stema României în timpul principelui Carol I*, inv. 29.315/4718; *Proiect de medalii*, inv. 29.189/4592.

¹³⁵ Ion Safta, Rotari Jipa, Tiberiu Velter, Floricel Marinescu, *Decorații românești de război 1860-1947*, București, 1993, p. 15, 38-39, 116-117, 121.

¹³⁶ Maj. D. Pappasoglu, *Capul lui Mihai Viteazul*, în *Reforma*, nr. 27/1 Aprilie 1864.

¹³⁷ *La Voix de la Roumanie*, no. 22/20 Avril 1864.

¹³⁸ *Le Journal de Bucarest*, no. 201/28 Juillet 1872.

¹³⁹ Árvay Árpád, *Pilda precursorilor*, București, 1975, p. 79, 101; Idem, *Cîteva scrisori inedite ale lui Carol Popp de Szathmári*, p. 144; Hilda Hencz, *Bucureștiul maghiar*, București, 2011, p. 46.

era fiul adoptiv al sultanului Suleiman, numele și titlul pe care și-l luase Tu-wen-hsiu, conducătorul chinezilor musulmani – numiți *huizu*, *hui-hui* sau *panthay* –, din provincia Yunnan din sudul Chinei, răsculați împotriva mandarinilor din dinastia Qing. Răscoala începuse în 1855, iar peste doi ani a fost cucerit orașul Tali-fu ce a devenit capitala noului regat islamic al cărui apogeu a fost atins între 1860 și 1868. Dar guvernul imperial contraatacă și, în 1871, cucerește majoritatea orașelor din ținut, ajungând să încercuiască și Tali-fu. Spre a-și salva țara, sultanul își trimite fiul adoptiv, pe Hassan, cu o ambasadă în Anglia, pentru a cere, fără succes însă, ajutor militar britanicilor¹⁴⁰. Atunci îl întâlnește pictorul bucureștean pe tânărul pornit în misiune diplomatică și-i face portretul. Prințul, îmbrăcat într-un strai simplu dar amplu, din mătase albastră, are un chip juvenil, rotofei, cu mustața abia mijită ce, exceptând o ușoară oblicitate a ochilor, nu dezvăluie aproape deloc caracteristicile somatice ale rasei galbene (**Fig. 26**). În josul paginii, autorul a caligrafiat, în caractere chinezești, numele modelului, adăugând dedesubt, în caractere latine „Talifu Hassan Prințu”. Bucuros de reușita portretului ca și de titlul ce și-l adăugase în palmaresul deja bogat, artistul a expus lucrarea în vitrina atelierului său, iar presa bucureșteană s-a grăbit să anunțe, cu emfază, evenimentul. Dar, încă de atunci, s-au strecurat unele confuzii, întreținute chiar de autor: ziarul *Românul* afirma că prințul este chiar moștenitorul tronului imperial, lucru pe care Ulysse de Marsillac îl dezmente când citează acea notiță: „Dacă memoria nu ne înșală, actualul împărat al Chinei este un om foarte tânăr ce abia s-a însurat. Personajul desenat de D. Szathmari este un flăcău frumos de douăzeci de ani care nu are deloc tipologie chinezească. Cum ar putea Fiul Cerului să aibă un fiu mai vârstnic decât el?”¹⁴¹ În țară nu se cunoșteau, la acea dată, amănuntele legate de răscoala populației *panthay* din Yunnan și despre faptul că acest prinț nu numai că nu era fiul împăratului, ci era chiar dușmanul declarat al acestuia. Însă, avid de onoruri – de altfel, binemeritate – Szathmári a primit, cu recunoștință, titlul de pictor al celui nobil chinez despre care nu știa mai nimic dar care se arătase suficient de generos pentru a i-l acorda, desigur, într-un imbold de bunăvoință și identică recunoștință pentru cinstea de a-i fi stârnit interesul unui artist european care s-a ostenit să-l portretizeze. Dar, prin statutul său incert de ambasador al unei țări nerecunoscute oficial și aflată sub asediu, pe care curând avea să o și piardă – căci, în absența sa, în 1873, orașul Tali-fu a fost capturat de trupele imperiale legitime, iar sultanul Suleiman decapitat – prințul nu deținea vreo putere sau vreo calitate de a conferi asemenea titluri. Așa că rangul nu avea valoare oficială și totul a fost, mai degrabă, un simulacru pe care amândoi, artist și model, l-au acceptat tacit: era puțin probabil ca ei să se mai întâlnească vreodată pentru ca pictorul să își poată îndeplini efectiv sarcinile ce-i reveneau în calitatea sa de artist de curte. China era, însă, departe iar artistului îi plăceau titlurile, așa că în catalogul Expoziției Universale de la Viena adaugă și această calitate, mai degrabă fictivă, alături de aceea reală, îndeplinită pe lângă Curtea României: „Szathmari, C. von, Hofmaler und Photograph Sr. Hoheit des regierenden Fürsten von Rumänien und des Prinzen von China Talifu”¹⁴² (subl. n. A.S.I.).

Dornic de titluri și de mărire, Szathmari a cultivat, întreaga viață, publicitatea și popularitatea de care se bucura în cercurile cele mai înalte. Era o carte de vizită care-i deschidea multe uși în spatele cărora se aflau, de cele mai multe ori, potențiali mecenai și beneficiari ai operelor sale. Iar onorurile care i-au fost făcute de mai-marii lumii în care se învârtea, îl măguleau deosebit de mult. De aceea și-a și tipărit pe spatele cartanelor de fotografii toate decorațiile și medaliile primite de-a lungul timpului, într-o amplă compoziție care, în 1878, înconjură, ca o coroană, spațiul respectiv – poate cea mai stufoasă expunere de distincții imprimată vreodată de vreun artist fotograf, nu numai din România ci și de aiurea¹⁴³. Ce-i drept, puțini contemporani au fost atât de răsfățați de capetele încoronate sau de președinții diferitelor expoziții, așa cum a fost Szathmári. A fost întocmită chiar o listă cronologică a tuturor ordenelor, medaliilor și premiilor cu care a fost distins¹⁴⁴. Laureat al tuturor Expozițiilor Universale importante – cea dintâi, de la Londra, din 1851, apoi a celor de la Paris din 1855 și 1867 și a celei de la Viena din 1873 –, apoi al Expozițiilor Artiștilor în Viață organizate la București în 1865 și 1868, el alătură medaliile ce-i fuseseră decernate cu acest prilej celor,

¹⁴⁰ John Anderson, *Mandalay to Momien: A Narrative of the Two Expeditions to Western China of 1868 and 1875*, Macmillan, London, 1876, p. 242, 243; Dr. Thaug, *Panthay Interlude in Yunnan: A study in Vicissitudes Through the Burmese Kaleidoscope*, în JBRS Fifth Anniversary Publications No. 1, Rangoon, 1961, p. 481.

¹⁴¹ *Le Journal de Bucarest*, no. 222/10 Octombrie 1872.

¹⁴² G. Oprescu, *Pictorii din familia Szathmari*, p. 74.

¹⁴³ Adrian-Silvan Ionescu, *Arta graficii publicitare a cartanelor de fotografii din secolul al XIX-lea*, în RMM-M, nr. 6/1988, p. 75-77.

¹⁴⁴ Emanuel Bădescu, Ștefan Godorogea, *op. cit.*, p. 56-57; Viorica Neagu, Cornelia König (coordonatori), *Carol Popp de Szathmari (1812-1887): martor al epocii*, Catalog de expoziție, Muzeul Militar Național, București, 2002, p. 6.

poate mai onorante, de la regina Victoria, de la împărații Napoleon III și Franz Josef I, de la Sultanul Abdul Aziz, de la regina Suediei și de la principele domnitor, apoi regele Carol I, într-o compunere prolixă.

Presa se grăbea, totdeuna, să anunțe, cu mândrie, primirea vreunei noi decorații de către artist. Vizita la Stambul a principelui Alexandru Ioan I a fost descrisă, cu lux de amănunte în periodicul *Buciumul* care prelua un material din *Courrier d'Orient* din 11 iunie 1864¹⁴⁵. Acolo era enumerată suita domnitorului din care făcea parte și pictorul. Mai mulți membri ai acesteia au fost distinși cu Ordinul Medjidie în diverse grade, printre care și Szathmári căruia i se acordă clasa a IV-a a înaltei decorații otomane; cum preciza ziarul francezesc din Capitală, el era unul dintre puținii civili onorați astfel, toți ceilalți fiind militari sau demnitari cu funcții înalte în administrația sau în justiția Principatelor Unite¹⁴⁶. Peste 20 de ani, îi este conferită Steaua României în grad de cavaler¹⁴⁷. Artistul se fălea cu ele și, în câteva portrete ce și le-a luat ori pe care i le-au luat alți confrăți, a pozat cu pieptul înobilat de aceste însemne, fie în dimensiunea reglementară, fie cu ele în miniatură, prinse de un lăntșor din metal prețios.

Este ciudat că apar legende chiar și în zilele noastre: recent, unii autori au început să afirme – fără a furniza, însă, vreo dovadă concludentă – că artistul a călătorit prin Siberia¹⁴⁸ unde ar fi realizat „un set impresionant de fotografii artistice care surprind frumusețea uneia dintre cele mai sălbatice regiuni de pe globul pământesc”¹⁴⁹. Într-un timp când deja există o bogată bibliografie ce poate reconstitui, în amănunt, viața și cariera artistului, este nedrept și superflu a mai fi lansate – fie chiar și în periodice de vulgarizare – informații fanteziste care nu pot decât să zăpăcească pe novici și să dea bătăi de cap cercetătorilor ce ar fi tentați să verifice știrea în documente inedite de arhivă.

O altă legendă pe care au îmbrățișat-o și perpetuat-o, cu entuziasm, mai mulți autori până în contemporaneitate¹⁵⁰ este și aceea că Szathmári ar fi fost pictor de curte al tuturor principilor Valahiei din perioada Regulamentului Organic, de la Ghica la Știrbei. Ce-i drept, a lucrat pentru toți diverse compoziții dar, între a executa diverse tablouri și a fi investit cu o calitate oficială este un drum destul de lung iar titlul nu l-a primit decât de la Alexandru Ioan I, în 1863, așa cum s-a specificat mai sus. Nu trebuie uitat că, în aceeași perioadă a primelor sale vizite în Țara Românească până la definitivă stabilire, aici activau și alți pictori care erau la fel de îndrituiți să aspire la acel titlu și având chiar șanse mai mari să-l primească decât artistul venit de peste munți. Constantin Lecca a fost autor al portretelor oficiale pentru Gheorghe Bibescu și Barbu Știrbei și al unui portret al doamnei Mirițica Bibescu înveșmântată în port popular¹⁵¹ iar când domnitorul Bibescu s-a însurat, în sfârșit, cu frumoasa și cocheta boieroaică, în toamna anului 1845¹⁵², tot el și nu Szathmári a fost acela care a făcut schițe la ceremonia nupțială pe care intenționa să le definitiveze în două mari compoziții în ulei, așa cum anunța *Curierul Românesc*¹⁵³. Carol Wahlstein a executat și el portretele domnitorului Bibescu, al sultanului Abdul Medjid și, la observația consulului rus că, în colecția Colegiului Sf. Sava, lipsește tocmai chipul Țarului tuturor Rusiilor, a produs, la repezeală, un tablou cu trăsăturile lui Nicolae I¹⁵⁴ pentru ca, în toamna lui 1854, când prințul Știrbei s-a reîntors din exilul autoimpus la Viena în timpul ocupației rusești a principatului, a pictat o compoziția cu acest eveniment – imaginea, inițial în acuarelă, a propus să o reia în ulei, la dimensiuni apreciabile, și apoi a dat-o publicității în revista *Illustrierte Zeitung* din Leipzig¹⁵⁵. Dacă ar fi deținut o asemenea poziție înaltă pe lângă Curtea domnească,

¹⁴⁵ *Buciumul*, nr. 241/10/22 Iunie 1864: „Suita Principelui Alessandru Iónnu se compune de: D. C. Negri, agintele Principatelor Unite lângă Sublima Pörtă, care se întorce la postulu seu; D. R[osetti] Bălănescu, ministrul de Esterne; D. Baligot de Bayne, secretariu, șeful cabinetului Principelui; D. Principele A. Cantacuzino, D. E. Sillion, membri ai Curții de Casațiune; D. G. Lambrino, prefectu; D. Strat, membru allu consiliului superiore allu instrucțiunii publice; D. doctoru Davila, inspectore generale allu serviciului sanitaru, civilu și militar; D.D. locotenenți-coloneli Pisotski, G. Catargiu și Zefcari, D. Capitanu Sillion din statulu-majoru allu Principelui; D. capitanu Filitis și D. locotenente Casimir, offiari de ordonanță de cavaleriă; D. Halfon, bancher din Bucuresci; D. Sathmary (sic), pictoru și fotografu allu curții. (...)”

¹⁴⁶ *La Voix de la Roumanie*, no. 48/19 Octobre 1864.

¹⁴⁷ *Românulu*, 6-7 Februarie 1884: „S-a conferit crucea de cavaler al Stelei României d-lui Carol Szathmary (sic), pictor-fotograf.”

¹⁴⁸ Árvay Árpád, *Pilda precursorilor* (v.n.139) p. 87; Hilda Hencz, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁹ Claudiu Pădurean, *Istoria primului fotoreporter de război din lume*, în *România Liberă*, 13 ianuarie 2012.

¹⁵⁰ Hilda Hencz, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵¹ Paul Rezeanu, *Constantin Lecca*, București, 2005, p. 31, 39-40.

¹⁵² Adrian-Silvan Ionescu, *Căsătorii, divorțuri și aventuri galante în ținuturile românești în vremuri de tranziție (1800-1859)*, în Irina Gavriliță (coordonator), „Celălalt autentic”. *Lumea românească în literatura de călătorie (1800-1850)*, București, 2010, p. 38-39.

¹⁵³ *Curierul Românesc*, no. 66/14 Septembrie 1845, p. 261.

¹⁵⁴ Ion N. Vlad, Gh. Stancoveanu, *Carol Valștain*, Muzeul de Artă Craiova, 1967, p. 68-70.

¹⁵⁵ ANIC, MCIP – ȚR, dosar 270/1851, f. 82; Adrian-Silvan Ionescu, *Cruce și semilună*, p. 102-103, 106; Adrian-Silvan Ionescu (editor), *Războiul Crimeii...*, p. 21.

atunci ar fi fost Szathmári și nu Doussault artistul selectat în suita lui Bibescu Vodă când, în august 1843, proaspătul principe a depus omagiile sultanului Abdul Medjid la Sublima Poartă¹⁵⁶. Iar, la acea dată, Szathmári avea deja domiciliul stabilit, de cel puțin șase luni, în București, așa cum o arăta o misivă trimisă prietenului clujean Sándor Pataki, pe 28 februarie 1843, în care chiar se plângea tocmai de existența unei serioase concurențe din partea altor doi pictori¹⁵⁷.

Încă o legendă – frumoasă, ce-i drept, prin aura ei de romantism – este aceea a unei povești de dragoste existentă între el și încântătoarea Marițica Văcărescu, ea constituind motivul venirii sale la București¹⁵⁸. Dar, marea diferență de statut social dintre ei, ca și aspirațiile tinerei boieroaiice spre treapta cea mai înaltă a țării – împlinită mai întâi prin căsătoria cu spătarul Constantin Ghica, fratele mai mic al primului domnitor regulamentar, Alexandru Dimitrie Ghica, apoi, chiar cu un domnitor, cu Gheorghe Bibescu – nu ofereau nici motive nici speranțe de împlinire a acestui vis juvenil de dragoste.

Și iar o legendă perpetuată în timp a fost aceea că el ar fi fost cel ce a manipulat aparatul dagherian, aflat în posesia Colegiului Sf. Sava, mai mult ca obiect de studiu al științelor exacte decât ca mijloc de imortalizare a portretelor și peisajelor. Cel care o lansează este George Potra care, ce-i drept, îi conferă o doză de supoziție: „Probabil Carol Popp de Szathmari este acela care, ca salariat, a mănuit aparatul de dagherotipie cumpărat, în 1840, de Eforia Școalelor (...).”¹⁵⁹ Constantin Săvulescu, pionierul necontestat al studiilor sistematice de istorie a fotografiei în țara noastră preia informația și o transmite sub aceeași formă ipotetică¹⁶⁰. Árvay Árpád dă acest primat ca pe o certitudine deși, în scrisorile pe care le publică nu oferă vreun argument serios în acest sens¹⁶¹, iar Hilda Hencz, preluând, aproape textual, de la el acest amănunt nefondat, spune că artistul „i-a prezentat domnitorului Alexandru Ghica modul de funcționare al dagherotipului” și adaugă, de la sine – fără a oferi mărturii credibile – că „a deschis o dagherotipie, la doar patru ani de la brevetarea procedurii, pe Podul Mogoșoaiei, la parterul Casei Bossel, peste drum de viitorul Teatru Național”¹⁶². Cel care încearcă o rectificare, dar fără a aduce argumente irecuzabile, este Emanuel Bădescu atunci când spune: „Aserțiunea că de la bun început l-ar fi utilizat și Carol Popp de Szathmari, care se va stabili – ca pictor! – în București în anul <înștiințării Wilhelminei Priz >[1843], nu depășește cadrul unei simple speculații. Szathmári l-a folosit prin 1844 și doar cu scop experimental... A încercat să se inițieze în această tehnică apelând la aparatul de la Sf. Sava, probabil cu ajutorul gazdei sale Carol Valștain, profesor la acea școală.”¹⁶³ Dar, pentru această ultimă aserțiune privind întrebuințarea dagherotipului, fie chiar și în 1844, nu există nici o referință. Și nici Valștain – mai corect Wahlstein, cum semna în mod curent – nu avea de ce-i media accesul la acel aparat pentru că sus-zisul activa ca profesor de desen iar dagherotipul se afla în grija profesorilor de științe exacte. Iar anul 1844 era destul de tardiv pentru ca dagherotipia să mai impresioneze pe cineva chiar și în Principate, unde presa deja prezentase, în detaliu, această „vrednică de mirare aflare a veacului”¹⁶⁴ iar practicanți itineranți ajuseseră să o răspândească în orașele principale ale ținutului – în București fiind menționată, din primăvara anul anterior, „madama” Wilhelmine Priz¹⁶⁵. Chiar și așa, Szathmári nu era un personaj obscur așa că evenimentul inaugurării unui atelier de dagherotipie nu ar fi trecut neobservat de presă, care l-ar fi făcut public, așa cum se întâmplase la Iași, unde *Albina Românească* salutase contribuția profesorului Teodor Stamati în acest sens¹⁶⁶. Stamati poate fi considerat primul dagherotipist moldovean neaș, atestat documentar, care luase câteva peisaje ale orașului ce au fost expuse în sălile Academiei Mihăilene¹⁶⁷.

¹⁵⁶ *Curierul Românesc*, no. 62/16 August 1843; *Albina Românească*, no. 69/2 Septembrie 1843; Adrian-Silvan Ionescu, *Pictori străini...*, p. 326.

¹⁵⁷ Árvay Árpád, *Cîteva scrisori inedite ale lui Carol Popp de Szathmári* (v.n. 6), p. 142.

¹⁵⁸ Idem, *Pilda precursorilor* (v.n. 139), p. 83; Emanuel Bădescu, *Tainica dragoste a lui Carol Popp de Szathmari pentru Maria Bibescu*, în *Curierul Românesc*, nr. 1/2005, p. 15-16.

¹⁵⁹ George Potra, *Aspecte din istoricul fotografiei în România*, în *Fotografia*, nr. 10/1970, p. 577; Idem, *Din Bucureștii de altădată*, București, 1981, p. 428; Idem, *Din Bucureștii de ieri*, București, 1990, vol. II, p. 256.

¹⁶⁰ Constantin Săvulescu, *Cronologia ilustrată...*, p. 3.

¹⁶¹ Árvay Árpád, *Pilda precursorilor...* (v.n. 139), p. 86-87; Idem, *Cîteva scrisori inedite...*, p. 142.

¹⁶² Hilda Hencz, *op. cit.*, p. 45, 46.

¹⁶³ Emanuel Bădescu, *Fotografii Bucureștilor (1843-1866)*, în Stelian Țurlea (coordonator), *Bucureștii în imagini în vremea lui Carol I*, București, 2006, vol. I, p. 30.

¹⁶⁴ *Albina Românească*, nr. 79/6 Octombrie 1840.

¹⁶⁵ *Vestitorul Românesc*, nr. 23/19 martie 1843; George Potra, *Aspecte din istoricul fotografiei...* (v.n.159), p. 576; Idem, *Din Bucureștii de altădată...* (v.n. 159), p. 427; Constantin Săvulescu, *op. cit.*, p. 7; Emanuel Bădescu, *op. cit.*, 29-30.

¹⁶⁶ *Albina Românească*, nr. 79/6 Octombrie 1840.

¹⁶⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografi itineranți europeni în ținuturile românești (1840-1860)*, în Daniela Bușă, Ileana Căzan (coordonatori), *Curențe ideologice și instituțiile statului modern – secolele XVIII-XX. Modelul european și spațiul românesc*, București, 2007, p. 219.

Atâta vreme cât în arhive nu se găsesc documente care să certifice folosirea de către Szathmári a tehnicii dagheriene nu pot fi acceptate supozițiile mai sus menționate. De altfel, prima imagine cunoscută ca aparținându-i, obținută prin intermediul aparatului fotografic, este o calotipie ce reprezintă un mulaj din ghips al unui *putto* cu brațele rupte pe care autorul a scris și a semnat, spre autentificare, cu creionul, un text în limba germană, ca atestare a primului său succes în materie: „Die aller erste Photographie die ich gemacht habe in Jahre 1848 November. Carl v. Szathmári”¹⁶⁸ (Fig. 27). Alte calotipii nu s-au păstrat de la el pentru că, foarte curând, a optat pentru tehnica, mult mai perfecționată, a colodiului umed în care a devenit un maestru necontestat. În 1853, când a izbucnit războiul ruso-otoman și trupele țarului au ocupat ținuturile românești, Szathmári era deja celebru ca portretist de studio iar atelierul său a fost vizitat intens de ofițerii imperiali. Apoi, s-a deplasat la malul Dunării unde și-a înscris numele ca prim reporter fotograf de front din lume, subiect îndelung dezbătut și admirabil argumentat de autorii români – și greu acceptat de cei străini – în ultima jumătate a secolului XX și începutul următorului¹⁶⁹ (Fig. 28). Era, într-adevăr, dificil a admite că

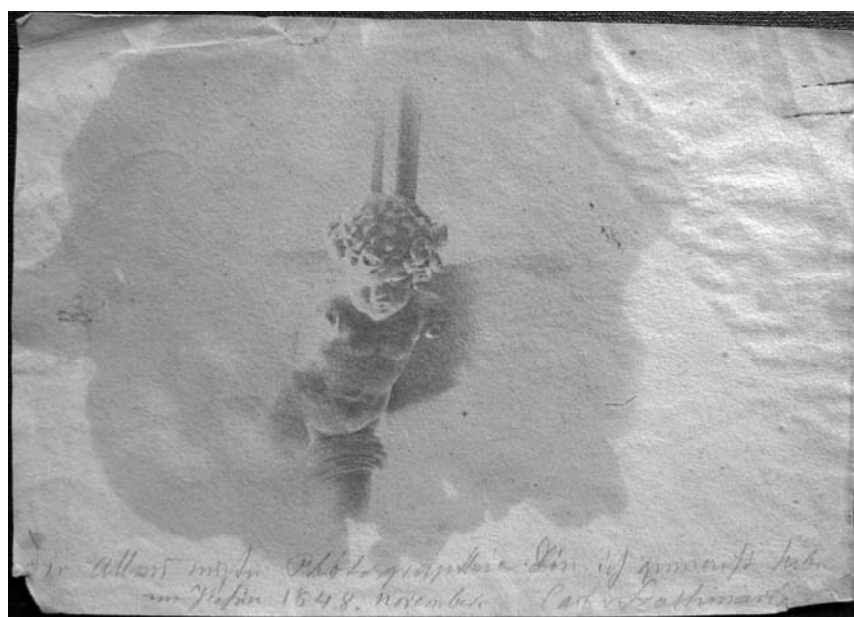


Fig. 27. Prima fotografie, calotip, 1848, BAR.



Fig. 28. Cavaleriști turci, fotografie, [1854], colecția autorului.

¹⁶⁸ Constantin Săvulescu, *Cronologia...* (v.n. 160), p. 14.

¹⁶⁹ Vezi nota 6.

Szathmári a devansat cu 11 luni pe Roger Fenton care, fără a mai trece pe la Dunărea de Jos unde Campania Danubiană luase sfârșit, a mers direct în Crimeea unde beligeranții mutaseră câmpul lor de aprige confruntări. Britanicul acostase în Golful Balaclava și, timp de 3 luni și 18 zile, din 8 martie până pe 26 iunie 1855 – când, bolnav de holeră, a trebuit să plece spre patrie – a executat 360 de clișee cu diferite aspecte din tabere și de pe câmpul de luptă¹⁷⁰ fără a putea lua, însă, instantanee căci nu-i permitea tehnica prea înceată de impresionare a plăcilor de sticlă sensibilizate, ce dura între 3 și 20 de secunde¹⁷¹. Szathmári a adunat fotografiile sale în câteva albume pe care le-a oferit capetelor încoronate ale Europei iar un exemplar a fost prezentat la Expoziția Universală de la Paris unde a produs senzație și i-a adus una dintre medalii de clasa a II-a. *La Lumière*, organul de presă al Societății Franceze de Fotografie, anunța, cu mândrie și lux de amănunte, sosirea artistului român la Paris pentru a-și expune albumul în cadrul pavilionului otoman¹⁷² și audiențele pe care le-a avut la împăratul Napoleon III¹⁷³ – ce, spre a-și arăta satisfacția și aprecierea pentru cele văzute, îl felicitase și-i solicitase a-i trece augustul nume pe lista de subscriere pentru achiziționarea lucrării¹⁷⁴ – și la regina Victoria, care-l primise la Osborne Castle pe Insula Wight, în prezența prințului consort Albert și a regelui Belgienilor ce se afla atunci în vizită acolo¹⁷⁵. Din cele de mai sus se vede că Szathmári își comercializa albumul prin comenzi anticipate iar numele împăratului, plasat în capul listei, era o asigurare pentru creșterea numărului de amatori, atrași de perspectiva de a figura în preajma puternicului zilei. Dar, în afara Parisului, fotografiile lui Szathmári nu au mai fost expuse în altă parte iar neșansa a făcut ca ele să nu fie la fel de cunoscute ca acelea ale confratelui Fenton și, mai mult, să dispară în condiții dramatice: albumul din colecția imperială a fost mistuit când Palatul Tuileries a fost incendiat de comunarzi, în 1871, cel din posesia familiei regale a Marii Britanii se pare că a fost pierdut, cel puțin parțial, în timpul unui incendiu ce a afectat o parte a Castelului Windsor, în 1912, iar a celor din ținuturile germane le-a fost pierdută urma în Primul și al Doilea Război Mondial în vreme ce acela ce se mai păstrase, fie integral, fie ca planșe separate, în casa autorului de pe Strada Biserica Enei, ca și toate clișeele și copiile pe hârtie, au fost distruse, împreună cu fabuloasa lui colecție de artă și etnografie în timpul bombardamentului german care a răvășit Capitala României pe 25 august 1944. De aceea, celebritatea lui Roger Fenton a depășit-o, în timp, pe aceea a lui Szathmári într-atât încât primatul său a fost pur și simplu uitat cu toate că, în chiar timpurile respective, cronicarul de la „La Lumière”, Ernest Lacan, îi acordase bucureșteanului creditul cuvenit: „Am spus că opera D-lui Szathmari a fost introducerea la istoria dramatică a Războiului din Orient. Să vedem acum cartea. Dl. Roger Fenton este acela care s-a însărcinat să o scrie.”¹⁷⁶

Ce-i drept, după două imagini luate atunci, pe front, a comandat cromolitografii la Viena în anul următor și ele au beneficiat de o difuzare mai largă decât fotografiile inițiale. Pe marginea stampei este precizată întrebuințarea obiectivului ca bază de pornire pentru aceste lucrări: „Nach einer von Szathmari vor Oltenitza fertigigten und collorirten Photographie.” Una prezintă un grup de trei *Bașibuzuci arabi* în veșmintele lor colorate, încărcăți de arme (**Fig. 29, 30**). Acuarela pregătitoare este plină de prospețime și imediatețe comparată cu stampa finală, ce abundă în detalii minuțioase acordate mai ales armamentului și ornamentelor veșmintelor: tromblonul, sabia și cepchenul cu borderii al personajului așezat, mânerul de argint ale pistoalelor și straiile vârgate ale celorlalți doi.

Tot din această perioadă datează și portretul figură întreagă al unui aprig și fercheș arnău cu fesul pe-o sprânceană, înveșmântat într-un cepchen abundent brodat cu fir pe piept și pe mânecile despicate, ce-i revelau cămașa de un alb imaculat, și cu șalvari, la fel, cusuți cu fir. În brâul lat are adunată întreaga sa avere: pistoale, un hanger și un iatagan, toate cu mânerul și tecile îmbrăcate în argint măiestrit lucrate de orfevrari pricepuți, iar în mână ține o carabină scurtă (**Fig. 31**). Această fotografie, provenită de la Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I” este greșit datată în anul 1849 deoarece unele zgârieturi și corectări ale imperfecțiunilor din partea dreaptă au fost retușate chiar pe placa de sticlă folosită drept clișeu. Asemenea

¹⁷⁰ Mr. Fenton's Crimean Photographs, în *The Illustrated London News*, No. 769/November 10, 1855, p. 557; Captain H. Oakes-Jones, *Photography in the Crimean War*, în *The Journal of the Society for Army Historical Research*, No. 66/Summer 1938, p. 67-70; No. 67/Autumn 1938, p. 133-134; No. 68/Winter 1938, p. 221-222; No. 69/Spring 1939, p. 21-22; No. 70/Summer 1939, p. 95-97; No. 71/Autumn 1939, p. 129-132.

¹⁷¹ Nicole Garnier-Pelle, *Aux origines du reportage de guerre. Le photographe anglais Roger Fenton 1819-1869 et la Guerre de Crimée 1855*, catalog de expoziție, Musée Condé, Château de Chantilly, 1994, p. 6-8.

¹⁷² *La Lumière*, no. 22/2 Juin 1855.

¹⁷³ *La Lumière*, no. 23/9 Juin 1855.

¹⁷⁴ *La Lumière*, no. 25/23 Juin 1855.

¹⁷⁵ *La Lumière*, no. 30/29 Juillet 1855.

¹⁷⁶ Ernest Lacan, *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient*, Paris, 1856, p. 167.

retușuri nu ar fi fost posibile în cazul calotipiei, întrebuintată până la apariția, în 1851, a tehnicii colodiului umed ce avea drept suport placa de sticlă. Pentru oricare cunoscător în tehnicile fotografice incipiente, este evident că arnăutul a fost obținut prin procedeul colodiului umed. Faptul că pentru copiere a fost folosită hârtia cu sare – utilizată încă un timp și subzistând cu aceea acoperită cu albumină adoptată în vremea colodiului umed – nu este un indiciu pentru antedatate. Un element în plus pentru datarea în vremea suitei reportajelor de front și tipurilor orientale din 1854 este chenarul litografiat al cartonului pe care este lipită imaginea de mari dimensiuni (37 × 27,5 cm), precum și textul imprimat în partea de jos „Établissement Photographique de Charles Szathmari à Bucarest”, la fel ca pe planșele din colecția André și Marie-Thérèse Jammes scoase la licitație pe 27 octombrie 1999 la Sotheby's¹⁷⁷.

În incursiunile sale prin Orient ca și în vremea cât cutreiera taberele militare adverse, la Oltenița și Silistra, în 1854, artistul a întâlnit și a imortalizat, în acuarelă, niște admirabile chipuri de războinici. Trăsături fine, noblie, priviri visătoare prin ochii verzi (**Fig. 32, 33**) sau neguroase sub sprâncenele încruntate fioros (**Fig. 34**) dau măsura calităților artistului de fin analist al psihologiei modelelor. Roșul permanent sau purpura, galbenul auriu și albastrul sunt nuanțele preferate ale veșmintelor acestor vajnici călăreți ai deșertului (**Fig. 35, 36**). Aspectul distins și fioros al acestor bașibuzuci pare a fi o ilustrare fidelă a descrierii pe care a făcut-o gazetarul francez Eugène Jouve unei asemenea căpetenii siriene cu care a traversat Dunărea, în aceeași barcă, în drum spre Giurgiu: „Said-Ahmed-Beg, din Marach, aproape de Alep, în Siria, este cel mai nobil din toate *capetele-nebune* [interpretarea termenului de bașibuzuc, n. n. A.S.I.] pe care le-am întâlnit până acum. Slendidul său costum oriental de o ireproșabilă curățenie, scotea foarte avantajos în evidență talia sa înaltă și figura sa frumoasă, mai degrabă romană decât arabă sau turcă.”¹⁷⁸

Nu toți locuitorii Asiei sau ai nordului Africii, de unde erau recrutați acei bașibuzuci destinați a forma sângeroasele trupe neregulate ale armiei otomane purtau asemenea straie elegante și tipătoare în tonalități. Un *Căpitan de vas turc* (**Fig. 37**) – al cărui nume este scris, în caractere arabe, în josul paginii pe care îl desenase – are o îmbrăcăminte mult mai simplă și sobră: șalvari scurți până la genunchi, iminei galbeni, o vestă liliachie cu bordură galbenă și un lat brâu roșu, la fel ca și fesul de pe cap, în vreme ce doi venerabili locuitori din Chorsabad, ce stau de vorbă, așezați, au o ținută dominată de alb, ocră și brun (**Fig. 38**).

În timpul Războiului de Independență, s-a aflat din nou pe câmpul de luptă și și-a reluat activitatea de reporter de front cu aceeași pasiune și dăruire ca și în urmă cu 23 de ani¹⁷⁹. Albumul de fotografii ce a rezultat, *Suvenir din Resbelul 1877-78*, a avut o mai largă difuzare decât cel din anterioara Campanie Danubiană și se află în patrimoniul mai multor instituții din țară: Biblioteca Academiei Române, Biblioteca Națională a României, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”, Muzeul Municipiului București, Muzeul Marinei Române, Institutul de Istorie „N. Iorga” etc. Păstrarea unui număr mai mare de exemplare complete se datorează și diferenței de costuri dintre cele două perioade când autorul își elaborase albumele, cel din 1855 fiind indiscutabil mai costisitor prin prețul ridicat al hârtie și clișeele de sticlă folosite în acea vreme față de cotele net scăzute prin perfecționarea tehnicilor și existența unui număr mare de producători de materiale fotografice din deceniul al optulea al veacului. Mai multe fotografii i-au slujit artistului pentru desene și acuarele ce au fost elaborate pentru colecția domnitorului (**Fig. 39**) – „Marele Căpitan” ce deținuse comanda Armatei de Vest. Altele au fost reproduse în revistele ilustrate din țară și străinătate, precum *Resboiul*, *Illustrirte Zeitung*, *L'Illustration* și *The Illustrated London News*¹⁸⁰. Pe front a executat și desene originale. Unele au fost elaborate după schițele unui artist, probabil mai tânăr, Mathes Koenen (conotat uneori Könen sau Köhnen) cu care maestrul se asociase. Acesta era și el colaborator al periodicului *Illustrirte Zeitung* din Leipzig în care publicase mai multe schițe și articole sub semnătură proprie începând din mijlocul lunii mai 1877¹⁸¹ inclusiv palpitanta corespondență trimisă din Reduta Grivița nr. 1 ce fusese cucerită de români pe data de 30 august¹⁸². Pe 3 noiembrie 1877, Szathmári și Koenen semnează un contract în care sunt stipulați termenii în care vor colabora¹⁸³ (**Anexa 6**). Din acel moment imaginile publicate în

¹⁷⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Szathmari, War Photographer*, p. 223, 225.

¹⁷⁸ Eugène Jouve, *Guerre d'Orient. Voyage à la suite des armées alliées en Turquie, en Valachie et en Crimée*, Paris, 1855, vol. II, p. 109; *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea (1852-1856)*, coordonator Daniela Bușă, Ed. Academiei Române, București, 2010, vol. VI, p. 572.

¹⁷⁹ Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografia ca document al Războiului de Independență*, în *Revista Istorică*, tom XIII, nr. 3-4/mai-august 2002, p. 37-41; Idem, *Penel și sabie* (v.n.8), p. 111-116.

¹⁸⁰ Idem, *Penel și sabie* (v.n. 8) p. 108-111, 140-143.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 103.

¹⁸² *Ibidem*, p. 105-106.

¹⁸³ BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva artiștilor plastici, Szathmari IV acte 5.

paginile revistei leipzigheze vor purta în legendă specificarea „Nach einer Skizze von M. Koenen und C. Szathmari”. Nu se știe care a fost evoluția ulterioară a acestui colaborator al marelui artist documentarist. În vara lui 1878 se afla încă în ținuturile noastre și-și făcea reclamă ca „pictor și zugrav de table” – adică de firme, ceea ce nu era chiar o activitate potrivită pentru un adevărat artist – dându-și adresa în Str. Doamnei nr. 18¹⁸⁴.

Încă de la început, plastica și fotografia au avut o relație de interdependență în opera lui Szathmari. Fotografia a fost pentru el mijloc și obiectiv: mijloc de documentare primară pentru multe lucrări în acuarelă sau cromolitografie și obiectiv final al unor opere cu valorificare și impact mediatic imediat. El se încadra în acea pleiadă de fotografi care, la origine, fuseseră plasticieni și se reorientaseră spre noua tehnică pe care au înălțat-o la rangul de artă, egală cu surorile mai vârstnice, de șevalet: Gustave le Gray, Henri le Secq, Charles Nègre, Charles Marville, Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson, William Lake Price, Carjat și chiar marele Nadar. Dar el nu a renunțat niciodată la plastică. Începându-și măgulitoarea prezentare a creației sale din timpul Campaniei Danubiene, Lacan evidențiază această legătură dintre cele două tehnici ale artelor vizuale: „D. Ch. Pap de Szathmari este un nobil transilvănean stabilit la București care s-a făcut pictor pentru că iubea artele și fotograf pentru că era pictor”¹⁸⁵.

Fotografiile sale cu peisaje din țară, cu monumente de arhitectură – în special edificii eclesiastice – și cu tipuri umane în costume tradiționale au avut o largă difuzare, fie ca piese separate, fie adunate în albume. Au făcut parte dintre exponatele de mare atracție în cadrul pavilionului românesc de la Expozițiile Universale de la Paris din 1867¹⁸⁶ și de la Viena din 1873¹⁸⁷, alături de mapele sale cu acuarele sau cromolitografii. La cea dintâi, unde a primit o mențiune onorabilă¹⁸⁸, fotografiile sale cu biserica Mitropoliei Curtea de Argeș – 14 la număr, selectate din albumul consacrat, în 1866, acelui edificiu – și cu Stavropoleos i-au fost trimise arhitectului Ambroise Baudry pentru a le folosi drept model la proiectul pavilionului românesc¹⁸⁹. La cea de-a doua a fost distins, în cadrul Grupei XII „Arte grafice și desemnuri industriale”, cu medalia de merit pentru „vederi fotografice locale”¹⁹⁰. La Viena s-a aflat chiar în comitetul de organizare al pavilionului românesc unde și-a adus aportul la identificare costumelor populare și la întocmirea catalogului aferent. Într-o scrisoare către familie, expediată de la Viena pe 2 iulie 1873, generalul dr. Carol Davila îi aprecia deosebit de mult silința și eficiența în această activitate, în comparație cu alți conaționali delăsători, ce profitau de șederea în capitala imperiului habsburgic doar pentru a se distra: „Les seules personnes qui travaillent sont: en tête et toute la journée, M. le Dr. Bernath qui ne reçoit aucune indemnité, et M. Satmary (sic). (...) Le reste s'amuse, se promène, flâne, court les filles et n'apparaît au pavillon que comme échantillon de suffisance, digne d'obtenir le grand prix. (...) Bernath et Satmary tâchent de faire un catalogue qui la commission exige pour demain. (...) Les costumes, malheureusement, ne sont pas désignés par districts, ni par couleur. (...) Satmary tâchera de désigner les districts.”¹⁹¹

Acolo execută artistul câteva desene cu aspecte din cadrul expoziției, cu pavilionele diverselor țări. Într-una este reprezentată impozanta *Rotondă*, inima Expoziției, cu care vienezii se fâleau atât de mult (**Fig. 40**).

În 1859 expusese la Societatea Franceză de Fotografie o imagine de mai mari dimensiuni, pe suport de pânză cerată, luată în curtea Hanului lui Manuc iar în 1864¹⁹², când devine membru al acelei prestigioase organizații, expune patru poze carte de vizită cu tipuri populare (o țărancă din jurul Bucureștilor, actorul Costache Dimitriade interpretând pe Vulturul Munților, un iaurgiu sprijinit în cobiliță, cu donițele la picioare

¹⁸⁴ *România Liberă*, nr. 336/4 iulie 1878 – „KOENEN/pictor și zugrav de table/ Strada Doamnei, 18”.

¹⁸⁵ Ernest Lacan, *op. cit.*, p. 155.

¹⁸⁶ Alin Ciupală, *Românii și Europa. Participarea României la Expoziția Universală din 1867*, în Ioan Scurtu, Mihai Sorin Rădulescu (coordonatori), *Timpul istoriei II – În onoare emeriti Dinu C. Giurescu*, Universitatea din București – Facultatea de Istorie, București, 1998, p. 1944.

¹⁸⁷ [Ulysse de Marsillac], *L'Exposition Roumaine à Vienne*, în *Le Journal de Bucarest*, Nr. 271/2 Avril 1873 – „Un riche album photographique et une soixante d'aquarelles, dus au talent de M. Szathmary, permettront aux visiteurs étrangers de se rendre compte des beautés pittoresques de la Roumanie et surtout des costumes si beaux et si variés des paysans et des paysannes.”

¹⁸⁸ Laurențiu Vlad, *Imagini ale identității naționale. România la Expozițiile Universale de la Paris, 1867-1937*, București, 2001, p. 175.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 39.

¹⁹⁰ *Raportul membrilor juriului internațional din partea României asupra recompenselor acordate de către juriul internațional exponanților români*, în *Presă*, no. 183/24 August 1873.

¹⁹¹ Elena Peticari-Davila, *Le Général Dr. Carol Davila, sa vie et son oeuvre d'après sa correspondance*, Cultura Națională, București, 1930, p. 329-330.

¹⁹² Pierre Marc Richard, *La Société Française de Photographie. Membres – Correspondants – Amateurs – Exposants. Index 1854-1876*, Éditions du palmier en zinc, Paris, 1990, p. 107.

și o familie de țigani). Toate aceste imagini se află în colecția Societății¹⁹³ unde le-am cercetat în toamna anului 2009. Hanul lui Manuc era un motiv drag artistului, pe care l-a immortalizat atât prin intermediul camerei (Fig. 41) cât și în tehnicile de șevalet (Fig. 42).

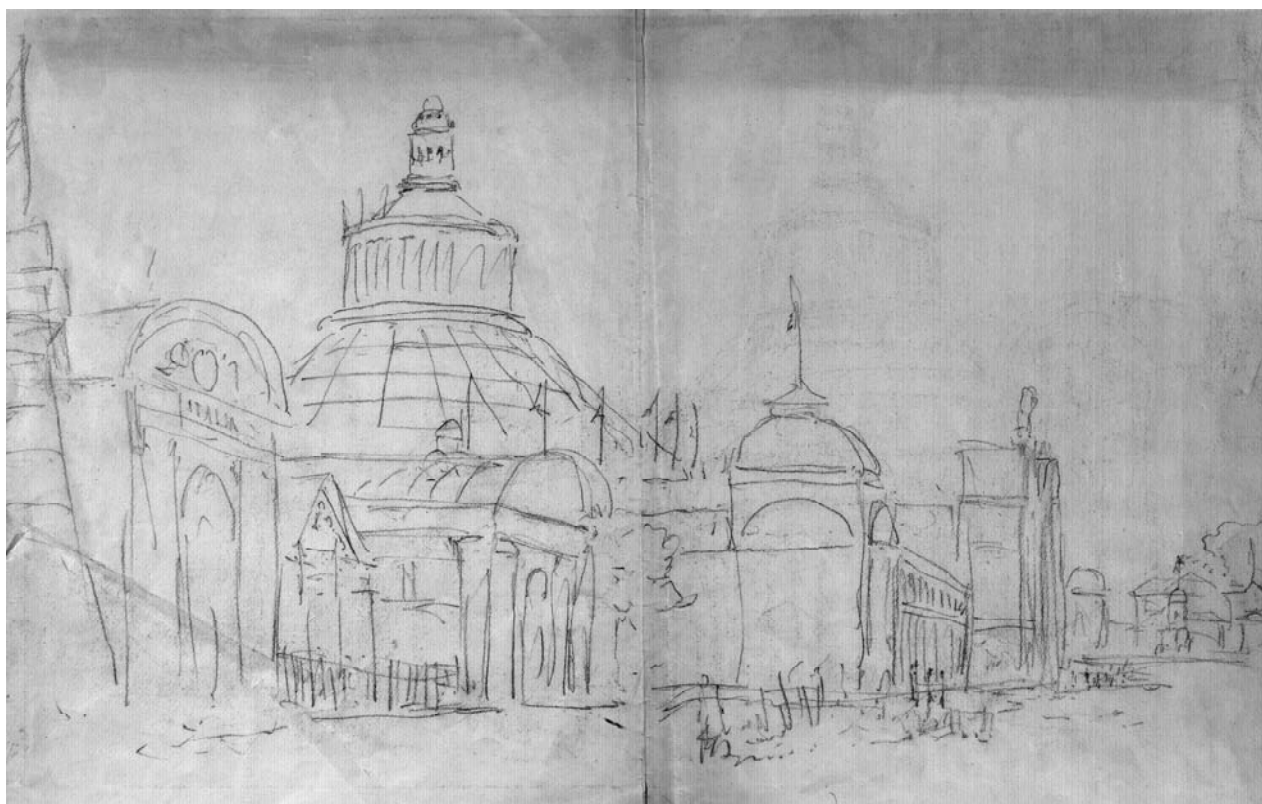


Fig. 40. Aspect de la Expoziția Universală din Viena – Rotonda, creion, [1873], BAR.

În 1870, a fost ales membru și în Societatea Fotografică din Viena (Photographischen Gesellschaft in Wien). De altfel, legătura sa cu acel oraș și cu măștrii fotografi de acolo era veche și constantă. Unul dintre puținele portrete pe care și le-a făcut altundeva decât în propriul studio a fost la fotografii curții imperiale Habsburgice, Ludwig Angerer, cu care se cunoștea încă din 1854, când acesta fusese cantonat în București, în calitate sa de asistent de medicamente, cel mai mic rang din ierarhia farmaciei militare¹⁹⁴. Artistul bucureștean era colaborator la periodicul *Photographische Correspondenz* aflat sub redacția lui Ludwig Schrank, secretarul Societății Fotografice. După ce întreprinsese o călătorie în Orașul Luminilor, în noiembrie 1864, Szathmári publică, sub titlul *Photographie parisienne*, o cronică – uneori ironică, alteori încărcată de critici aspre – despre arta fotografică a confrăților francezi¹⁹⁵.

Într-unul din numerele din 1870 ale periodicului *Informațiunile Bucurescene*, editat de V. A. Urechia ca o foaie de informații curente și de mică publicitate, Szathmári apare trecut atât în lista pictorilor cât și a fotografiilor, cu adresa în „strada Biserica Ieni, fosta curte Cornescu”¹⁹⁶.

¹⁹³ Société Française de Photographie, Types et costumes de Roumanie 409/1; Khan Manouk 409/2.

¹⁹⁴ Anton Holzer, *Im Schatten des Krimkrieges. Ludwig Angerer Fotoexpedition nach Bukarest (1854 bis 1856). Eine wiederentdeckte Fotoserie im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek*, în *Fotogeschichte*, 2004, Heft 93, p. 26; Idem, *În umbra Războiului Crimeii. Expediția fotografică a lui Ludwig Angerer la București (1854-1856). O serie de fotografii redescoperite la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale Austriece*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Războiul Crimeii. 150 de ani de la încheiere* (v.n. 42), p. 243-244; Margareta Savin, *Ludwig Angerer, unul din primii fotografi ai Bucureștilor*, în B.MIM, VI/1968, p. 223-229; Lelia Zamani, *București 1856. O fotografie inedită a lui Ludwig Angerer*, în B.MIM, XXI/2007, p. 357-364; Idem, *Oameni și locuri din vechiul București*, București, 2008, p. 129.

¹⁹⁵ C.v. Szathmari, *Photographie parisienne*, în *Photographische Correspondenz*, II. Band, Nr. 7-18/Jänner-Februar 1865, p. 1-10; Adrian-Silvan Ionescu, *Szathmari, cronicar de artă fotografică*, în *Fotografia & Video*, nr. 209/1995, p. 28-29; Idem, *Fotografie și istoriografie*, în RI, tom XVIII, nr. 5-6/septembrie-decembrie 2007, p. 519-521, 529-534.

¹⁹⁶ *Informațiunile Bucurescene*, no. 35/8 Ianuarie 1870.

Activitatea în atelierul fotografic era solicitantă și necesita ajutorul unui personal specializat. Szathmári nu lucra singur, ci avea o suită de asistenți cu atribuțiuni clare. În activitățile de rutină, el nu mai îndeplinea de mult întregul proces tehnologic, exceptând doar perioadele când se afla pe teren, în călătoriile întreprinse prin țară, în suita domnitorului, sau în acelea pe care le efectua de unul singur, cu diferite misiuni de immortalizare a monumentelor și tipurilor din popor, sau acelea, mai rare, când se afla pe front, în vreunul dintre războaiele suscitade de Chestiunea Orientală. Când era executat un portret de aparat – mai ales atunci când beneficiarul era un personaj din lumea mare, om politic, militar cu rang înalt, ministru sau doamnă din elită – maestrul, la fel ca și confrății din restul Europei, se ocupa doar de alegerea cadrului (mobiliierul și draperiile cele mai somptuoase care să se acorde cu ținuta și statutul modelului) și de așezarea acestuia în poză, în lumina cea mai potrivită pentru a-i evidenția calitățile fizice și însemnele demnității, ori pentru a ascunde defectele. În aceasta rezida întreaga artă a unui portretist! De rest se ocupau asistenții care aduceau placa de sticlă acoperită cu colodiu umed și o așezau în aparat, deschideau și închideau obiectivul, apoi dezvoltau și copiau clișeul, iar dacă era nevoie, îl retușau. Acaparată de multe obligații, în calitatea sa de artist de curte, maestrul era adesea plecat, dar, în lipsa lui, atelierul – care-i aducea un substanțial beneficiu – trebuia să funcționeze normal. În timpul absenței sale, studioul era condus de soție care fusese inițiată în tainele fotografiei¹⁹⁷ și îl suplinea în chip admirabil. În ultimele zile ale lunii decembrie 1874, doamna Anna Szathmári solicita Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice să-i achite suma de 2.142 franci, care reprezenta valoarea unei suite de fotografii ce o predase acelei instituții¹⁹⁸. Titu Maiorescu, titularul din acea vreme al ministerului, cere să-i fie prezentată o procură din partea soțului. Petenta înainteașă imputernicirea cerută, care fusese dată, cu anticipație, de artist și autenticată de comisarul de poliție al Culoarei de Roșu a Capitalei¹⁹⁹.

Albumele cu imagini din țară – *Episcopia Curtea de Argeș* (1866) și, în special, *România* (1868-1869) – erau produse în mai multe exemplare, și în diferite etape, pentru folosința domnitorului sau pentru Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice²⁰⁰. Un asemenea exemplar din *România Album* îi trimisese principele Carol I, în 1868, la Nisa, fostului domnitor al Țării Românești, Barbu Știrbei, cu care rămăsese în legături de prietenie bazată pe stimă reciprocă. Pe 9 octombrie, prințul Știrbei mulțumea pentru acest dar ce-l entuziasmasse: „Cel dintâi obiect care mi-a produs o mare plăcere a fost superbul album al României pe care Alteța Voastră Serenissimă a avut deosebita amabilitate să mi-l trimită și despre care fiii mei deja mă preveniseră. L-am cercetat cu mare curiozitate și, în mod special, am găsit Curtea de Argeș perfect redată în toate detaliile ei. Acesta ar fi un obiect de curiozitate pentru străinii de distincție pe care-i întâlnesc la Nisa în timpul sezonului de iarnă. (...)”²⁰¹ (**Anexa 7**) În acea perioadă, Szathmári mai lucrase pentru fostul domnitor: pe chitanța din 25 iulie 1868, alături de alte imagini, figurau „4 foi, fotografii mari, pentru albumul principelui Știrbei”²⁰².

România. Album – lucrare de mari dimensiuni cu planșe de 47,2 × 64 cm iar fotografiile lipite pe ele de 29,3 × 35,5 cm – a fost elaborat în urma unor lungi ani de muncă, de peregrinări prin țară, în condiții precare de deplasare cu căruța de poștă și de surprindere pe clișee a unor peisaje și monumente de excepție. Copiile erau executate de autor la comandă, atunci când Ministerul sau domnitorul aveau nevoie de noi exemplare spre a le trimite la diferite instituții din țară sau la oficialități străine. Aceasta și explică faptul că albumele conțin o sumă de fotografii comune la care se adăugau, după caz și necesități, altele, făcând din fiecare exemplar un unicat. Până la această oră sunt cunoscute doar câteva exemplare – trei la Cabinetul de Stampe al Academiei Române, unul la Muzeul Național de Artă al României, unul la Biblioteca Centrală Universitară Iași, un altul la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, și două în străinătate, unul în colecția Agfa Foto-Historama din Köln²⁰³ și altul, recent depistat la Biblioteca Regală Suedeză²⁰⁴. Nici chiar numărul planșelor nu este identic, variind între 30 (exemplarul de la Stockholm), 34 (cel de la Iași), 54 (cel de la Institutul de Istoria Artei), 68 (cel de la Muzeul Național de Artă) și 69 (unul dintre exemplarele de la Academie).

¹⁹⁷ G. Oprescu, *Pictorii...* (v.n. 7), p. 74.

¹⁹⁸ ANIC, MCIP, dosar 2589/1874, f. 146.

¹⁹⁹ ANIC, MCIP, dosar 2589/1874, f. 147.

²⁰⁰ ANIC, MCIP, dosar 648/1868, f.1-5; dosar 227/1869, f. 24.

²⁰¹ ANIC, Casa Regală, dosar 79/1868, f. 22.

²⁰² ANIC, Casa Regală, dosar 90/1868, f. 284.

²⁰³ Karin Schuller-Procopovici, *op. cit.*, p. 455.

²⁰⁴ Adrian-Silvan Ionescu, *Carol Popp de Szathmári – En fotopionjar i Kungl. Bibliotekets Samlingar*, în RRHA, BA, tome XLVIII/2011, p. 161-164; Idem, *Imagini românești neștiute în Biblioteca Regală Suedeză*, în *Ziarul de Duminică*, nr. 16 (550)/22-28 aprilie 2011; Idem, *Szathmári la Stockholm*, în *Observator Cultural* nr. 314 (572)/21 aprilie-4 mai 2011, p. 6-7.

Cu viziune integratoare de documentarist preocupat de constituirea unui op în care să se regăsească toate monumentele reprezentative ale țării, Szathmári a acționat ca un conservator ce constata starea la zi a edificiilor istorice și de cult. Chiar dacă nu era membru, alături de Cesar Bolliac, Alexandru Odobescu, Dimitrie Pappasoglu și Alexandru Pelimon, în comisia constituită de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, în 1860, pentru fișarea monumentelor din Țara Românească²⁰⁵ – pentru Moldova, această însărcinare și-o luase, independent, Gheorghe Panaiteanu²⁰⁶ – el se plia pe profilul acestui organism prin procurarea iconografiei aferente, la care mai adăuga tipurile umane, costumele și chiar scene surprinse la momentele festive, ocazionate de vizita domnitorului la câte unul dintre lăcașurile de cult. Astfel, un singur om a acoperit un teritoriu destul de mare spre a strânge un însemnat portofoliu de imagini, urmând exemplul celor cinci confrăți din Misiunea Heliografică, instituită cu 9 ani mai înainte în Franța²⁰⁷.

Multe dintre fotografiile cu oameni simpli, luate în studio, au fost folosite ca model pentru schițele pregătitoare ale cromolitografiilor adunate în albume. Unele și-au găsit locul în acele culegeri de chipuri și costume, altele au rămas doar în stadiul de proiect. O țărancă torcând (Fig. 43, 44), un surugiu (Fig. 45, 46) și o țărancă din Romanați (Fig. 47, 48) sunt doar câteva exemple în care produsul obiectivului este valorificat în arta de șevalet. Aceste culegeri de tipuri și monumente naționale au apărut în două etape, la interval de 15 ani, primul în 1868, intitulat *ROMÂNIA. Albumul Înălțimei Salle Domnitorului Carol I. Peisage frumoase și costume grațioase ce avem în Țerră* și al doilea, în 1883, *Albumul Național. Monumente, vederi, costume naționale din toate districtele României. Facsimile după aquarelle în Heliochromolithographie*, în care își aflaseră locul multe dintre aceste chipuri de țărani și țărânci. Celui dintâi îi era anunțată apariția în presă, precizându-se că va fi publicat în fascicule ale căror conținut era enumerat, în detaliu, și că prețul unui abonament pentru întreaga serie era de 10 lei noi²⁰⁸. Proiectul era foarte ambițios dar din lista de planșe preconizate nu s-au executat decât cele din primul caiet, vederile de orașe neapărând vreodată. De aceea, publicarea este reluată, sub alt titlu, în 1883, când între coperti, sunt adunate în special costume populare și câteva monumente ecleziastice importante.

Temeinic în elaborarea desenelor sale, autorul dorea să înțeleagă croiul unui suman sau al unei cătrînțe, ornamentele migăloase cusute pe ele, forma și felul de legare al unei opinci sau modul de construcție și funcționare al unui război de țesut. De aceea, adesea se dedica studiilor de obiect, în toate detaliile: pe câte o pagină se întâlnesc diverse cusături, ciorapi de lână, iminei (Fig. 49), ori un fragment dintr-un strai femeiesc, compus din cămașă, ilic și șorț pe care sunt trasate, cu meticulozitate, dungile paralele, în culori specifice (Fig. 50) sau izolat, un picior de țaran încălțat cu o opincă uzată (Fig. 51) sau un război cu urzeala întinsă (Fig. 52). Când nu avea răgazul să aplice nuanțele costumului, și le scria, în germană sau franceză, cu trimitere la locul unde trebuia așezată fiecare (Fig. 53). Prin aceste notații amănunțite, Szathmári își depășise statutul de pictor, fie el și documentarist, trecând fără să realizeze, în zona cercetării etnografice, aflată și ea la începuturi în secolul al XIX-lea.

²⁰⁵ A.N.I.C., M.C.I.P., dosar 399/1860, f. 3, 8; Aurelian Sacerdoțeanu, *Cercetări istorice și pitorești prin mănăstirile noastre acum opt-zeci ani. Lucrările lui Al. Odobescu, H. Trenk și G. Tătărescu*, Ed. Fundației Culturale Mihail Kogălniceanu, București, 1941; Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document*, p. 164; Idem, *Renașterea națională și căutarea rădăcinilor*, în SMIM, vol. XIV/2000-2001, p. 14.

²⁰⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *Renașterea națională și căutarea rădăcinilor* (v.n.205) p. 15-16.

²⁰⁷ Anne de Mondenard, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Monum Éditions du patrimoine, Paris, 2002, p. 19, 23-25.

²⁰⁸ *Pressa*, no. 1/18 Februarie 1868: „ROMÂNIA/ Albumul I.S. Domnitorului/ CAROL I/ Peisage frumoase și costume grațioase ce avem în țerră (abia cunoscute până acum). Din ordinal I.S. Domnitorului vom începe a publica în Chromo-Litographie tablouri în caete. Abonamentul 10 lei noi și plătit înainte fie-care caiet (prețiu atât de mic pentru a se răspândi în toate clasele).

Caietul I va cuprinde

1. Costume femeiesc de la Argeșu
2. Portretul lui Ștefan IV (cel mare) după un vechi tablou al Sf. Mitropolii din Iași
3. Monastirea Tismana

Caietul II în lucru:

1. Intrarea I.S. Domnitorului în portul de la Galați
2. Costume de la Brăila
3. România la Marea Neagră

Caietele viitoare vor cuprinde:

Monastirile: Horez, Bistrița, Cozia, Argeșu, Sinaia, Veraticu, Agapia, Neamtu, și m. altele.

Orașe: Bucuresci, Iași, Craiova, Pitesci, Râmnic, Câmpul-Lung, Focșani, Roman, Bacău, Piatra, Mihăileni, Fălticeni și m. altele, precum și costumele cele mai frumoase din țerră.

Abonamente se primesc la toate librăriile și la tipografia lui Ión Weiss.

STABILIMENTUL ARTISTIC AL I.S. DOMNITORULUI PENTRU RESPÂNDIREA ARTEI SUB DIRECȚIA D-lui C. Szatmari”.



Fig. 53. Oriental (de observat notarea, în germană, a culorilor), creion, BAR.

Szathmári a cunoscut în profunzime majoritatea populațiilor din sud-estul Europei, lucrând adesea în țările vecine, fie din proprie inițiativă, fie la comandă. Între 1849 și 1885, a făcut mai multe călătorii în Serbia strângând o colecție bogată de acuarele și desene de costume și tipuri umane care, în 1936, au fost achiziționate de mai multe muzee din Belgrad²⁰⁹ și care, chiar în acel an, au fost expuse în Pavilionul Artelor²¹⁰. Și-a pus talentul și în slujba familiei domnitoare a Serbiei pentru care a realizat mai multe compoziții legate de istoria recentă: *Deputații sârbi adresându-se prințului Milos la București pe 3 ianuarie 1859* și *Ceremonia înscăunării prințului Milan, 10 august 1872*, sau *Revista trupelor în fața regelui Carol I și a regelui Milan Obrenovici al Serbiei*, lucrări aflate în patrimoniul Muzeului Național al Serbiei și, respectiv, al Muzeului Orașului Belgrad. Când Alexandru I de Battemberg a devenit principe al Bulgariei, artistul bucureștean a realizat, în 1879, câteva desene cu fastuoasa primire ce i-a fost făcută acestuia la Rusciuk.

Pasionat de obiecte frumoase, cu valoare perenă, el acumulasă o însemnată colecție, atât de arte plastice și decorative²¹¹, cât și de port și artefacte populare pe care adesea le folosea spre completarea toaletei vreunui dintre modelele sale din mediu rural – adesea neținând seama de specificitatea regională și amestecând elemente de costum din zone diferite – ori pentru a înveșmânta în straie țărănești sau orientale vreo frumusețe urbană ce se dorea imortalizată în travesti, fie aceasta propria-i soție (**Fig. 54, 55**), fie diverse doamne din elita bucureșteană (**Fig. 56, 57**). Pentru asemenea imagini, își mobila studioul cu piese contigue

²⁰⁹ Mitar S. Vlahović, Bosiljka Radović, *Costumes populaires du XIXe siècle à Beograd. Musée Ethnographique de Beograd. Aquarelles et dessins de Charol Popp de Szathmary 1812-1887*, Editions du Musée Ethnographique, Beograd, f.a.

²¹⁰ *Изложба радова из наше земље, Карол Поп Ђарон де Сатмари, 1811-1888*, Београд, март 1936 године, Уметнички Павиљон.

²¹¹ Petre Oprea, *Colecționari de artă bucureșteni*, București, 2007, p. 44-45.



Fig. 54. Anna Szathmári, soția artistului, în costum popular, fotografie, c.d.v., BAR.



Fig. 55. Anna Szathmári, soția artistului, în costum popular, fotografie, c.d.v., BAR.



Fig. 56. Doamnă în costum oriental, fotografie, c.d.v., B.A.R.



Fig. 57. Doamnă în costum oriental, fotografie, c.d.v., Muzeul Municipiului București

mediului în care solicitantul dorea să fie immortalizat, aici făcând adesea apel la inventarul colecției sale. Un model în costum țărănesc necesita o balustradă și o banchetă rustică, făcută din împletituri de nuiele și crengi, o buturugă, și eventual un arbust în glastră, ascuns după câteva bosaje din *papier maché*, iar în fundal un paravan pictat cu un peisaj campestru. Pentru o scenă orientală erau aduse covoare persane, perini, un divan, o măsuță cu intarsii de sidef, un cufăraș decorat la fel, un filigean de cafea, un evantai și un bici din pene pentru alungarea muștelor. Astfel el se dovedea un inspirat scenograf al spațiului standard al interiorului său.

În 1857, când îl bătea gândul să se întoarcă în ținutul natal, își oferise colecția Muzeului Național al Ardealului ce era în pregătire la Cluj, condiționând donația de angajarea sa ca director al instituției. Se considera îndrituit a ocupa acest post datorită studiilor sale îndelungate și diverse făcute în academiile și muzeele europene precum și a calificării sale de plastician. În acele rânduri preciza: „Fiindcă sunt pictor, menirea mea este să formez gustul publicului.” Apoi dădea o listă sumară a numelor de mari maeștri ale căror tablouri „originale” – după cum sublinia –, le avea în colecție, scuzându-se că nu poate furniza un catalog fiindcă întocmirea lui i-ar solicita o muncă de mai multe luni: Titian, Correggio, Carracci, Dürer, Cranach, Parmigianino, Perugino, Domenichino, Rosa, Dolci, Caravaggio, Murillo, Van Dyck, Heemskerck²¹². În pofida acestor nume de prestigiu din istoria artei care puteau face onoare oricărei galerii europene, expeditorul nu primește nici un răspuns de la contele Mikó Imre, președintele Asociației pentru Muzeul Național al Ardealului. Ce-i drept, era greu de crezut că poseda asemenea piese de mare valoare și, mai probabil, era vorba despre copii sau de atribuiri greșite, lucru ce-l sugerează, cu delicatețe, Ulysse de Marsillac atunci când, în cronică făcută expoziției de grup organizată, în ianuarie 1864, în sălile de la Colegiul Sf. Sava²¹³, pledează în favoarea copiilor după mari opere de artă decât pentru creații modeste de artiști fără un nume bine statuat: „Domnul Szathmari expune un remarcabil sortiment de tablouri demne de o serioasă atenție (...) [urmează descrierea copiilor după *Flora* de Titian, *Diana ieșind din bae* de Rubens, *Portret de bărbat* de Dürer, *Moartea Cleopatrei* de Pietro da Cortona, *Venus* de Jordaens, *Învățătorul* de Van Ostade, *Fumători* de Mieris, *Peisaj* de Wouwermans, *Ruine* de Salvator Rosa]. Nu toată lumea poate să-și procure operele maeștrilor. Este un motiv de a fi condamnați la opere de mână a doua sub pretextul originalității? În fond, ce contează la urma urmei dacă un anumit tablou nu este ieșit din mâna lui Rafael dacă eu regăsesc desenul său atât de curat și grupurile sale atât de armonioase? Preferați, mai bine, să vi se dea o firmă de sat mângălită de un ucenic de pictor în vacanță? (...) Nu se dau toate acestea ca perfect autentice. Îmi ajunge că regăsesc reconstituirea marilor maeștri și spun că, pentru București, ar fi un mare noroc dacă guvernul ar putea cumpăra cea mai bună parte a tablourilor care compun tripla expoziție a d-lor Aman, Tattarescu și Szathmari și le-ar lăsa constant sub ochii publicului românesc, care ar sfârși prin a prinde gust pentru lucrurile de artă care i-au lipsit foarte mult până în prezent. Dl. Szathmari nu este doar un *colecționar inteligent și un copist abil*. (subl. n. A.S.I.) El are un adevărat talent de pictor și expoziția lui conține mai multe tablouri de el pe care le-am văzut cu mare plăcere. A împrumutat din România câteva subiecte care i-au purtat noroc. Recomandăm în special o piață la Craiova strălucind toată de lumină și o căruță de poștă de o remarcabilă veridicitate”²¹⁴. După succesul repurtat la prima expoziție de anvergură organizată în București – și poate la sugestia lui Marsillac – Szathmari face o nouă ofertă de a-i fi acceptată colecția pentru îmbogățirea Galeriei de Tablouri²¹⁵. În cerere, își afirmă cetățenia român și preocuparea pentru „progresul în științe a Nații Române” care îl determina să își ofere „niște Opere a mai multor artiști din Europa luminată, care negreșit sînt a aduce cel mai mare folos și dezvoltare Artii Picturii în Academia Națională” (**Anexa 8**). De data aceasta anunța că, la cererea ministrului, va putea prezenta catalogul complet al colecției sale. Dar nici la această cerere nu primește vreun răspuns și, pentru că artistul trebuia să plece în Franța pentru a supraveghea tipărirea hărții Țării Românești, cere și i se aprobă ca lucrările de artă prezentate în expoziție – copii și originale – să-i fie păstrate, până la întoarcere, într-o sală a Colegiului.²¹⁶ Tablourile îi sunt găzduite până la finele verii, când spațiul respectiv intră în renovare și este somat să-și ridice lucrările depozitate acolo.

²¹² Árvay Árpád, *Cîteva scrisori...* (v.n. 139), p. 143.

²¹³ Adrian-Silvan Ionescu, *Prima expoziție de anvergură a artiștilor din București (1864)*, în B.MIM, vol. XIX/ 2005, p. 177-186.

²¹⁴ Ulysse de Marsillac, *Beaux Arts. Exposition de peinture à Bucarest*, în *La Voix de la Roumanie*, no. 12/11 Février 1864.

²¹⁵ A.N.I.C., M.C.I.P., dosar 126/1864, f. 58.

²¹⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică...* (v.n. 82), p. 76.

Versat în arta scenografiei pe care o exersa, după cum s-a văzut mai sus, în propriul studio fotografic pe care-l aranja în conformitate cu subiectul ce-l trata – fie că era vorba de un militar, fie de o delicată doamnă ce se dorea pozată într-un costum de la ultimul bal sau de niște țărani și negustori ambulanți ce trebuiau să apară imortalizați în mediul existenței lor zilnice – Szathmári nu s-a dat în lături a contribui și la efectele speciale ale unei spectacol dat pe scena de teatru. În a doua lună a anului 1866, periodicul de limbă franceză din Capitală, comenta o reprezentație pusă în scenă de Matei Millo la care Szathmári avusese o însemnată contribuție prin regia luministică întrebuițată în vederea obținerii iluziilor optice legate de zborul unor duhuri: „Am văzut, de asemenea, spectrele pe care Dl. Millo ni le-a promis. Certamente nu vă voi dezvălui acest secret. (...) Să vezi aceste figuri plutitoare, aidoma cu realitatea și diafane ca visul, încerci o impresie extraordinară. Crezi că vezi o himeră care prinde contur și care zboară în eter ca un nor colorat de reflexe fantastice. (...) [D. Millo] ne înfățișează un bătrân profesor cu figură venerabilă și un pișicher de mână a doua care, prinși amândoi de febra aurului, vedeau apărându-le în fața ochilor fantomele acelora pe care voiau să-i moștenească. Aceștia erau o femeie, un zuav și un evreu. (...) Să lăsăm fantomelor cadrul care le convine; priveliștile supranaturalului au nevoie de perspectiva confuză a secolelor trecute. Costumele timpurilor de demult, ideile și tradițiile acelor epoci se armonizează cu draperiile fluturânde și cu formele nelămurite ale stafilor. Dl. Millo a știut să atragă mulțimea făcând să apară spectrele sale într-o ambianță contemporană. Amestecându-le într-o piesă fantastică și într-un mare spectacol, noi îi prevedem un succes detașat. Un merit omagiu se cuvine pentru Dl. Szathmári care a adus aici această curioasă și tulburătoare invenție.”²¹⁷ Era, probabil, vorba de vreo lanternă magică prin intermediul căreia puteau fi proiectate, pe decoruri, diferite imagini fantastice și lumini colorate ce transformau cadrul scenei într-o feerie potrivită subiectului.

Aceasta nu a fost singura întâlnire cu urmări benefice dintre plastician și actor: dându-și reciproc seama de valoarea promoțională a fotografiei, cei doi colaborează la executarea unei suite de imagini în care Millo apare în diverse roluri. Astfel au luat naștere primele fotografii publicitare de la noi iar prin aceasta Szathmári se evidențiază ca un pionier al genului. În 1868, presa anunța apariția unei compoziții cu 16 imagini ce-l reprezentau pe comediant întrupând diverse personaje care-i înconjurau portretul în medalion²¹⁸. Rolurile în care apare marele om de teatru fuseseră selectate dintre notabilele sale succese raportate, în special, în dramaturgia originală a lui Vasile Alecsandri²¹⁹. Acestea sunt, începând din colțul din dreapta sus, în sensul acelor de ceasornic: Dascălul Găitan din vodevilul într-un act *Profesorul grec*, Herșcu Boccegiul (**Fig. 59**), Barbu Lăutarul, Baba Hârca, Paraponisitul, Jupân Moise din *Lipitorile Satului* (**Fig. 61**), Kera Nastasia, din nou Jupân Moise într-o altă atitudine, Paracliserul, Gură-cască om politic (**Fig. 60**), Frizerul din cântoneta *Balul*, bătrânul boier din *Prăpăștiile Bucureștilor* (**Fig. 63**) comedie scrisă de însuși Millo, Covrigarul, Bunul odinioară din piesa omonimă a lui Henri Murger, Mama Anghelușa (**Fig. 58**) și Pârnu țaranul din *Prăpăștiile Bucureștilor*. Marea majoritate a acestor fotografii și câteva din alte roluri preluate din dramaturgia universală, unde interpreta în travesti, femei – precum *Dama cu camelii* (**Fig. 62**) – se află la Biblioteca Națională a României.²²⁰ Un pictor destul de mărunț, de loc din Craiova, Nicolae Elliescu, a folosit această suită ca bază pentru o serie de mici lucrări în ulei, fără vreo modificare sau intervenție personală față de model decât, eventual, aceea cromatică. Millo este reprezentat sub înfățișarea lui *Barbu Lăutarul* – tabloul prezentat în cadrul Expozițiunii Artiștilor în Viață din 1872²²¹ –, a *Paraponisitului*, a *Kerei Nastasia*, a *Paracliserului*, al *dascălului Găitan* și a lui *Moise* din *Lipitorile Satului*²²². Se cuvine o rectificare la atribuirea rolurilor făcute, într-o recentă lucrare, de unul dintre distinșii cercetători ai artei

²¹⁷ U.M. [Ulysse de Marsillac], *Causeries*, în *La Voix de la Roumanie*, no. 13/16 Février 1866.

²¹⁸ *Buletinul Bibliografic*, în „Buletinul Instrucțiunii Publice”, Maiu și Apriliu 1868, p. 88: „PORTRETULU celebrului nostru artistu dramaticu M. Millo, încunjuratu de 15 (sic) portrete reprezentându cele mai celebre din creațiunile sele dramatice, de d-nu Satmary (sic).”

²¹⁹ Mihai Florea, *Arta actorului Matei Millo*, în SCIA, anul VII, nr. 2/1960, p. 126-131; Mihai Vasiliu, *Matei Millo*, București, 1967, p. 58-61, 70, 77.

²²⁰ BNR, *Barbu Lăutarul*, inv. 2271; *Mama Anghelușa*, inv. 2274; *Kir Iani Avelas, mare boier*, inv. 2279; *Bunul odinioară*, inv. 2284; *Dascălul Găitan*, inv. 2287; *Moise*, inv. 2293; *Paraponisitul*, inv. 2295; *Herșcu boccegiul*, inv. 2297; *Gură-cască*, inv. 2299; *Covrigarul*, inv. 2300; *Paracliserul*, inv. 2301; la care se adaugă 4 portrete ce nu figurau în compoziție, *Fiica poporului*, inv. 2302; *Poetul romantic*, inv. 2303 și 2309; *Prințesa* din „Banul Mărăcine”, inv. 2308; *Dama cu camelii*, inv. 2307.

²²¹ [Ulysse de Marsillac], *Le Salon de 1872*, în *Le Journal de Bucarest*, no. 186/6 Juin 1872; Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea ...* (v.n. 82), p. 147.

²²² Acad. George Oprescu (coordonator), Ion Frunzetti, Mircea Popescu (redactori), *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., Secolul XIX*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1958, p. 160.

oltene: sunt confundați Kera Nastasia cu Coana Chirița, Paracliserul cu Covrigarul, Surugiul cu Dascăul Găitan iar Jupân Moise cu Herșcu Boccegiul – deși între mimica și costumele celor doi evrei, așa cum îi juca Millo, erau mari diferențe, mai ales că Herșcu purta ștreimel²²³. Tot acest exeget dă ca perioadă a executării picturii cu Barbu Lăutarul anul 1889 – după o datare a pictorului – deși lucrarea fusese deja expusă în 1872, timp mai potrivit pentru a fi prezentată public, la scurt interval după ce, patru ani mai înainte, Száthmari lansase fotografiile actorului.

Tot în acea epocă, în Teatrul cel Mare – cum era numit Teatrul Național – se luase inițiativa de a fi așezate portretele dramaturgilor și fondatorilor acestei instituții, iar C. I. Stăncescu desenase chipurile lui „V. Alecsandri, creatorele vodevilului și a comediei populare române și alu neuitatului creator al teatrului național, Câmpineanu, au fost de bună începută pentru galeria aceasta de viitori”²²⁴. La inițiativa directorului operei italiene, Franchetti, Szathmari „înzestră galeria acésta cu unū magnificū portretū alū maestrului Rossini”²²⁵.



Fig. 64. Carul Teatrului Național, fotografie, [1881], BAR.

Ultima lucrare de mare anvergură ale lui Szathmari a fost *Albumul Carelor Simbolice de la serbarea încoronării Majestăților Lor Regele și Regina României*. Baza acestor cromolitografii au fost fotografiile pe care artistul le-a desenat pe piatra litografică (Fig. 64, 66). Însărcinat cu imortalizarea ceremoniilor încoronării din 1881, el și-i asociase pe confrății Franz Duschek și Andreas D. Reiser. Dar, data de 11 mai a fost o zi ploioasă iar fotografiile cu parada carelor alegorice au ieșit de slabă calitate. Din acel moment Szathmari a abandonat fotografia și s-a dedicat exclusiv picturii²²⁶. Singura soluție de a satisface dorința regelui de a avea un album în care să se regăsească etapele solemnității era să execute acuarele, minuțioase, uneori puerile, pe care le litografiază în albumul început în 1883 și finisat în 1885, în atelierul lui Elia Grassiany²²⁷. Totdeauna rămânea o mare diferență între schița pregătitoare, plină de nerv, și lucrarea finisată

²²³ Paul Rezeanu, *Istoria artelor plastice în Oltenia (1800-1918)*, Craiova, 2010, p. 115-117.

²²⁴ T., *Cronica artistică*, op. cit., p. 77.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Árvay Árpád, *Cîteva scrisori...* (v.n. 139), p. 144.

²²⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Ceremoniile încoronării și resuscitarea interesului pentru pictură în arta națională (1881)*, în RI, nr. 3-4/2007, p. 264-266; Idem, *Mișcarea artistică...* (v.n. 82), p. 195-198.

pe piatră, cu toate detaliile dar lipsită de prospețimea acuarelei, pierdută de nuanțele cernelurilor tipografice, incapabile a reda strălucirea și transparența, ca în *Carul agriculturii* (Fig. 67, 68). Stampa cu regele Carol I călărind în fruntea statului său major prin fața poporului, după ce a părăsit Patriarhia și a trecut pe sub un arc de triumf, nu avea măreția pe care și-o dorise suveranul de la această lucrare sortită a-i preamări înălțarea: personajele sunt recognoscibile dar tratarea este stângace, ca o lucrare de amator lipsit de exercițiu și de experiență (Fig. 65).

Plasticianul s-a stins pe 3 iunie 1887, în București, în casa lui din Str. Biserica Enei.



Fig. 69. Autoportret (?), creion, BAR

Artist cu vastă deschidere spre tehnicile și genurile artelor vizuale, spirit de colecționar și tezaurizator, prin linie, pată de culoare și umbră surprinsă pe clișeul fotosensibil, a tradițiilor poporului român și a chipului altor națiuni cu care a intrat în contact în timpul călătoriilor sale prin lumea largă, Száthmari (Fig. 69) și-a atestat, cu fermitate, universalitatea și și-a asigurat, încă din timpul vieții, un loc privilegiat în patrimoniul național și universal. Ușor adaptabil în orice mediu, sociabil și comunicativ, el a fost un adevărat cetățean al lumii, receptiv la nou, dornic de cunoaștere și de răspândire a informațiilor în cele mai variate cercuri, prin intermediul mijloacelor ce-i erau specifice: desenul, pictura, litografia și fotografia.

ANEXE

Anexa 1

Noi Barbu Dimitrie Știrbei

Cu mila lui Dumnezeu Domn Stăpâtor a toată Țara Rumânească

Către Departamentul Credinții

Pentru cuvintele prin raportul acelui Departament cu No. 8326, Domnia Noastră priimim facerea acelor trei tablouri pe câtu ele vor înfățișa toate accidentele solemnității dela 4 Decemvrie, ca să poată figura în sala obșteștii Adunări la Mitropolie, și poruncim acelui Departament că să sloboază în priimirea artistului Satmari suma de patru sute galbeni împărătești din fondurile § D al articolului 6 din legiuirea anului 1847, pentru reglarea averii Sfintei Mitropolii și a Episcopiiilor.

B. D. Știrbei

No. 9

1850 Genarie 5

București

Să se scrie Casierului pă temeul acesti porunci a slobozi dă mai sus hotărîta Suma de # 400 acuma # 200 în priimirea D. Sad-mari (sic) iar cei lalți duo sute cînd i să va da altă poruncă. 9 genarie 1850

A.N.I.C., M.C.I.P. Țara Românească, dosar 2611/1849, fila 3

Anexa 2

Departamentul Credinței

D: Satmari Artistul

Departamentul, luînd în băgare de seamă că Dv. deși ați luat asupra-vă încă din anul 850 însărcinarea de a face trei tablouri pentru accidentele solemnității de la 4 Dechemvrie 849, petrecute cu prilejul întronării Domnului țării n'ați săvîrșit pînă acum nici măcar vreunul dintrînsele, cu toate că după făgăduiala ce ați dat prin hîrtia Dv. de la 15 Octomvrie al anului 851, vi s'a repetat de a termina această lucrare în scurtă vreme, însă nu s'a văzut nici un rezultat din parte-vă; cunoaște numai că suma de galbeni două sute, ce ați priimit Dv. în socoteala unei asemenea lucruri, se observează de către Cînstitul Control ca rămășiță la datoriile Casei Centrale, și figurează pă fie care an în astfel de catigorie; așa dar, o îndelungă amînare de patru ani nu poate fi priimitoare de nici un cuvînt de pricinuire, și nici n'ar mai putea erta pă Departament ca să asculte vreo noă făgăduială în privința aceasta, ci din potrivă, el se socotește dator a da sfîrșit acestii împrejurări, nu într'alt chip de cît a face să se acopere arătata cheltuială de 200 # din Casa Centrală cu întoarcerea lor înapoi de către Dv. Departamentul face sigur că, după drept cuvînt, veți rămîne Dv. convins despre stăruința la care să chiamă pentru îndeplinirea acestor bani, Vă invită ca să bine voiți a-i trimite fără întîrziere pă deplin, spre a se depune, precum mai sus s'a zis în Casa Centrală, căci vreun caz de concesie nuș mai poate avea locul.

Șeful Departamentului (ss indescifrabil)

No. 714 febr. 11, 1854

A.N.I.C., M.C.I.P. Țara Românească, dosar 2611/1849, fila 13

Anexa 3

Monsieur le Minsitre!

Leur Altesses Sérénissimes ont daigné me faire l'honneur de poser dans mon atelier et j'ai été assez heureux pour obtenir de bons portraits du Prince Régnant et de la Princesse Régnante.

J'ai conçu le projet de faire lythographier (sic) dans un grand format ces deux portraits; ce travail exige une depense notable de temps et d'argent, et je viens solliciter non pas un sacrifice mais l'aide morale du gouvernement.

Je sollicite de la bienveillance du Gouvernement un arrangement semblable à celui que j'ai conclu pour la grande carte de la Valachie qui sera terminée dans trois mois.

Le Gouvernement m'avancerait une somme de trois cents ducats en échange desquels je fournirais à l'Etat trois cents portraits lithographies soit cent cinquante du Prince Régnant et cent cinquante de la Princesse Régnante.

Dans le cas où le Gouvernement voudrait un plus grand nombre d'exemplaires, chaque portrait ne serait payé qu'un ducat.

Pour le public le prix de chaque portrait séparé de deux ducats; celui du deux portraits sera de trois ducats.

Je me rendrai tout exprès à Paris pour diriger le travail lythographique (sic) que je ne confiera qu'à des artistes éprouvés.

Votre Excellence sait que le Pays ne possède jusqu'à présent que de mauvais portraits de LL. AA. SS. Elle considérera sans doute l'entreprise artistique que j'ai projeté comme une oeuvre qui mérite l'intérêt du Gouvernement. La Roumanie sera heureuse de voir enfin publier des portraits dignes du Fondateur de l'Union, et de la Fondatrice de l'Asile Hélène.

Dans l'espoir d'une réponse favorable je prie Votre Excellence d'agréer l'hommage du profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'être, Monsieur le Minsitre

Votre très humble et très obéissant serviteur

Charles Pap de Szathmári
Peintre et Photograph de la Cour de LL. AA. SS.

Bucarest le 26 Oct. 1863

A.N.I.C., M.C. I. P., dosar 1315/1863, filele 2, 2v, 5

Anexa 4

Domnule Ministru!

În toamna anului 1864 s'aă comandat de Guvernulă d'atunci și confecționată de D-nu Satmari (sic), portretulă fostului Domnitoră, lucrată în ulei pe pânză pentru Senată și care aă costată aproape 120 #; Acum ne mai putându-se espune în salonulă Senatului, sunt de opinie ca lucru de artă să se depue în Museulă Națională din București.

Dacă dar și D-văstră veți împărtăși opinia sub-semnatului, Vă rogă a'mi face cunoscut despre acésta, spre a da Ordin Intendentului dela Senat a preda acellă portretă în primirea însărcinatului D-văstră. Priimiți Vă rog, D-le Ministru, asigurarea deossebitei melle Considerații.

Ministru [Petre] Mavrogheni

A.N.I.C., M.C.I.P., dosar 446/1866, fila 227

Anexa 5

Domnule Ministru,

După însărcinarea ce ați bine-voit a'mi da în privința desemnării cu colori a hartei armelor Țării [stema], sub-scrisul a făcut două esemplare în acuarelă cu colori fine și o altă eschiță asemenea cu colori, cum și 22 esemplare în negru, pentru care vă rog plecat, Domnule Ministru, să bine voiți a mă indemnisa cu o sumă ce veți otări că mi s'ar cuveni pentru această lucrare.

Karl Szathmári

1860 Februarie 23
Bucuresci

A.N.I.C., Ministerul Lucrărilor Publice, dosar 299/1860, fila 4

Anexa 6

Subsemnații am căzut de acord în ceia ce privește următoarele

1. Ei vor lucra în comun desene reprezentând scene din teatru de război pentru ziarele cu clișee [ziarele ilustrate, n. n. A.S.I.] și anume
2. D-nul Köhnen călătorește cu teatrul de război și desenează natura, atât evenimentele cât și peisagiile, care sunt în legătură cu evenimentele de război
3. Desenele pe care le efectuează D-nul Köhnen trebuie să fie imediat prelucrate de D-nul Satmari și trimise ziarelor
4. Suma pe care o vor trimite ziarele va fi împărțită în două părți egale
5. Partea pe care o va trimite cu ramburs D-nul Köhnen este obligat D-nul Satmary s'o rambursese imediat aceuia pe care l'a însărcinat D-nul Kohnen
6. Desenele vor fi semnate de ambele persoane

C. Sathmari M. Koehnen

București 3 noembrie 1877

Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva artiștilor plastici, Szathmari IV acte 5

Anexa 7

Monseigneur,

Absent depuis plus de quatre mois de Nice je viens d'y rentrer, il y a trois jours. Le premier objet qui fit mes délices, c'est le superbe album de la Roumanie, qui Votre Altesse Sérénissime a eu la gracieuse attention de m'envoyer et dont mes fils m'avaient déjà prévenu. Je l'ai examiné avec une averse curiosité, j'ai trouvé surtout la Courte d'Ardzich parfaitement rendue dans ses moindres détails. Ce sera un objet de curiosité pour les étrangers de distinction qui je donnent rendez-vous a Nice pendant le saison d'hiver.

Veuillez Monseigneur, en agréer l'expression de ma reconnaissance et etre convaincu du prix que j'attache à tout ce qui vient de la part de Votre Altesse Sérénissime. Elle connaît les sentiments que je Lui ai voués et les vœux sincères qui pour cette de former pour la consolidation et la gloire de son règne. Veuillez Monseigneur, en agréer l'hommages et me considérer toujours votre tout dévouée serviteur.

Știrbey

Nice
Le 9 octobre 1868

Anexa 8

No. 5625/17 febr. 1864

Domnule Ministru

Fericirea care am avut-o când dupe voia Domnii Vóstre am ecspus'o la vederea Nobililor Cetățeni Rumâni, Galeria de Tablouri, colecție ce am făcut-o în fôrte îndelungat timpu din Streinătate și negreșit a mai multor însemnați Artiști am adăugat Domnule Ministru, peste onórea ce tot d'auna am avut și mulțumirea sufletului meu, ca Cetățeanu Românú și cu zelu ce am avut tot d'auna pentru progresu în științe a Nații Române, viu cu onóre a vă face următórea propunere.

Acea Galerie de Tablouri în ulei ce am ecspus'o la vederea Nobilului publicu, am dorință a o desface, părerea mea însă este (dacă va fi bine primită și de D-nia Vóstră) ca să nu se lase din Statul Rumânii a se înstrăina niște Opere a mai multor artiști din Europa luminată, care negreșit sînt a aduce cel mai mare folos și desvoltare Artii Picturii în Academia Națională.

Doresc a le vinde Statului, și prețul cu care m'ași putea învoi, vă mărturisesc Domnule Ministru, că nu va covârși considerația mea și recunoștința ce sunt dator nobilii Națiuni Române. Și depande de la înțeleapte calcule ce veți bine voi a face D-nia Vóstră într'această a mea sinceră propunere. Îmi veți ordona Domnule Ministru ca să vă înfățișezú cu respectú Catalogul esactú al Galeriei ce posed, unde voi areta și prețurile moderate ale Tablourilor în parte.

Cu această patriotică faptă ce veți săvârși nu numai veți adăoga un Actu peste patrioticele Acte ce ați făcut de când sunteți la Minister. Dar veți avea și recunoștința tuturor Românilor a căror voce de mulțumire am avut onóre a o întâmpina însumi în persónă de la numeroși vizitatori, precum și a o vedea exprimată și prin mai multe foi publice.

Primiți Domnule Ministru încredințarea prea deoseitei mele considerații.

Sunt

Al Domniei Voastre

Prea plecat

Carolú Szathmari

Pictorú și Fotografú al Curții M.S. Domnitorului

A.N.I.C., M.C.I.P., dosar 126/1864, fila 58



BRÂNCUȘI ȘI SINTEZA ARTELOR – UTOPIE SAU REALITATE?

de CRISTIAN-ROBERT VELESCU

Résumé

Selon Constantin Brâncuși, «l'architecture, c'est de la sculpture». Prenant cet aveu à la lettre, Friedrich Teja Bach croit découvrir dans l'œuvre de l'artiste une «qualité architecturale», qu'il est prêt à reconnaître dans les structures formelles des sculptures, dans leur plasticité même. Notre démarche, par contre, cherche à démontrer que dès le début de sa carrière marquée d'originalité – c'est-à-dire du moment de son «tournant stylistique», survenu durant l'intervalle 1907-1909 –, Brâncuși agissait de manière concrète en sculpteur et en architecte à la fois. Affirmant que «l'architecture, c'est de la sculpture» il pensait, peut-être, que l'architecture retrouve son essence originelle uniquement si elle se confond à la sculpture et vice versa. Selon nous, cette nouvelle conception sur les deux «arts majeurs» se laisse reconnaître en partant du moment du «tournant», vu que les œuvres de cette période sont porteuses d'indéniables empreintes architecturales. La double cariatide en parle par son titre même, ainsi que Le Baiser de Craiova, ce dernier ayant figuré lors d'une exposition bucarestoise de 1910 sous un titre qui – aujourd'hui encore – pourrait nous sembler étrange : Fragment d'un chapiteau. Quant à la Sagesse de la terre, un dessin des archives Brâncuși nous la présente en tant que cariatide. En rapportant les thèmes de ces sculptures au Banquet de Platon, certainement, l'artiste se préparait à édifier un «Temple de l'amour», projet qu'il partageait dès 1915 avec Amedeo Modigliani. À en croire le sculpteur Mac Constantinescu, hôte des ateliers de l'Impasse Ronsin en 1924, Brâncuși écoutait sagement les dialogues de Platon, qu'on lui lisait dans l'ambiance de son atelier. En dépit de ces détails concernant la source livresque des sculptures mentionnées, «l'identité» du temple ne nous sera dévoilée qu'en 1933, lors de l'exposition personnelle Brâncuși, ouverte à la Brummer Gallery de New York. Parcourant les titres du catalogue, on peut lire : Colonne du baiser – partie d'un projet du Temple de l'amour. Attelant l'architecture et la sculpture à la même charrette, Brâncuși parvenait à une authentique «synthèse des arts», dont il partageait les principes avec ses amis avant-gardistes, roumains et occidentaux. Tristan Tzara, Victor Brauner, Marcel Janco, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray étaient parmi eux. De différents témoignages attestent que Brâncuși était prêt à concevoir ses projets architecturaux en tant que fruit d'un certain collectivisme créateur. Voici donc un second «paramètre», le rapprochant de ses amis avant-gardistes, ainsi que de l'ambiance «phalanstérienne» de l'Abbaye de Crèteil. Brâncuși avait fréquenté l'«Abbaye» en 1908, lors de la 2^e exposition du groupe, quand il y avait exposée une sculpture. Sachant que Filippo Tommaso Marinetti était lui aussi hôte du «phalanstère», y rejoignant quelques principes concernant le processus créatif qui guideront très prochainement l'activité des futuristes, on pourrait admettre que Crèteil préparait, en quelque sorte, l'esprit avant-gardiste européen. Un témoignage de 1938 nous renseigne que Brâncuși était à la recherche d'un nouvel ordre en architecture, reposant précisément sur son Baiser, œuvre statuaire et chapiteau à la fois. Étant donné que ces recherches synthétiques s'avérèrent «de longue haleine» et tenant compte du syntagme de la fin du témoignage de 1938 – «je cherche encore» –, on est confronté à la dimension utopique du projet de Brâncuși : la parfaite fusion de l'architecture et de la sculpture.*

Keywords: Brâncuși, Platon, architecture, direct carving, arts synthesis, creative collectivism, avant-garde, Abbaye de Crèteil.

O fotografie (Fig. 1) din anii '20 îl înfățișează pe Constantin Brâncuși în atelierul său. Desigur, cel din Impasse Ronsin 8-11. Totuși, vocabula „desigur” are aici mai mult rolul de a submina îndoiala decât pe acela de a sublinia certitudinea. Aceasta întrucât, spre deosebire de numeroase alte fotografii luate în atelier, cea pe care tocmai o comentăm este mai degrabă ascetică. Nici un detaliu nu ne îngăduie să recunoaștem – fără vreo urmă de îndoială – locul în care Brâncuși s-a fotografiat. Două planuri se succed în adâncime, al treilea fiind chiar peretele ce servește de „repoussoir”. Primul dintre planuri este ocupat de niște blocuri de dimensiuni neobișnuite, piatră ori marmură, întrecând cu mult scara de 1/1 a oricăreia dintre sculpturile cioplite de Brâncuși, exceptând, poate, *Păsările în văzduh*. Deși materialele sunt surprinse în „flou”, e limpede că încă nu au fost atinse de daltă sculptorului. În cel de-al doilea plan se află artistul însuși. Pozând cu mâinile sprijinite în șolduri, el pare a se pregăti de lucru. Privirile-i scrutătoare trec dincolo de cadru, totuși nu este limpede dacă sunt îndreptate către virtualul receptor al autoportretului fotografic ori poate înspre blocurile informe din primul plan. Sculptorul pare a estima efortul ce-i stă înaintea. Despre aceste priviri a scris Tristan Tzara, în anii '20, atunci când, în introducerea

* Figurile nr. 9, 10, 11 și 13 au fost reproduse mulțumită grațioasei autorizări a Asociației *Les Amis de Georges Duhamel et de l'Abbaye de Crèteil*.

unui text, schița un memorabil portret al sculptorului: „[...] barba lui [...] a împrumutat culoarea cenușie a timpului și scoate în evidență sclipirea ochilor săi, purtând un foc mai subtil și mai tăios”¹.

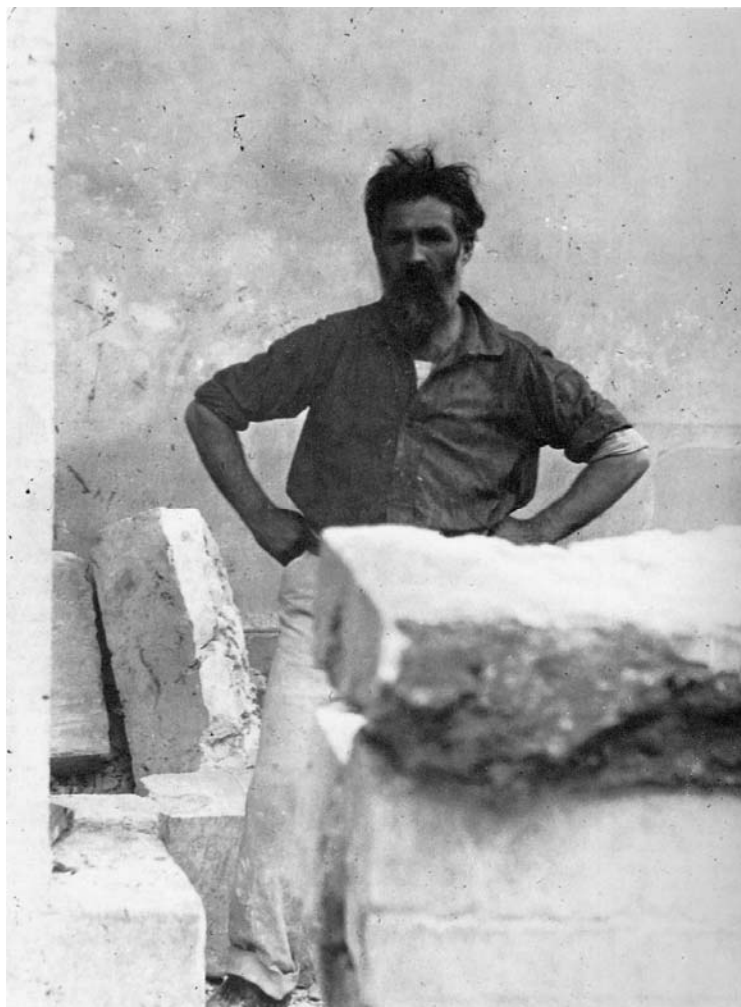


Fig. 1. Brâncuși în atelierul din Impasse Ronsin 8-11, anii '20 (foto Brâncuși).

Brâncuși pare a se pregăti de lucru, totuși – privind fotografia –, nu e deloc limpede înspre care dintre cele două domenii ale creativității care l-au consacrat este hotărât să se îndrepte: către sculptură ori poate către arhitectură. Judecând după informația minimală furnizată de fotografie, ambele soluții par a fi întemeiate, mai cu seamă dacă ne amintim că pentru Brâncuși arhitectura nu însemna o activitate ce presupunea proiectul și truda la planșetă, ci un adevărat *work in progress*, opera de arhitect prinzând contur în chiar actul devenirii sale. Poate tocmai din acest motiv – exprimându-se sibilinic – Brâncuși afirma că „arhitectura este sculptură”². Deducem din cuvintele sale că, manifestându-se în calitate de arhitect, înțelegea să modeleze un edificiu ca și cum ar fi modelat o sculptură. Poate că tocmai din acest motiv, Friedrich Teja Bach – unul dintre exegeții de seamă ai lui Brâncuși – ne îndeamnă să citim „în oglindă” afirmația sculptorului. El precizează: „Sculptura este arhitectură”³.

Încercând să pătrundem înțelesul profund al afirmației brâncușiene, să observăm că artistul a știut să depășească simpla idee a reversibilității sugerată de Friedrich Teja Bach. În felul acesta, el izbutește să așeze două dintre artele majore – arhitectura și sculptura – sub presiunile unuia și aceluiași jug, acela al simultaneității. Pentru Brâncuși, una și aceeași alcătuire de forme putea fi operă statuară și arhitecturală

¹ „[...]sa barbe a pris aussi la couleur grise du temps et fait scintiller ses yeux d'un feu plus fin et plus aigu.” Tristan Tzara, *Brancusi*, în *Œuvres complètes*, vol. I (ed. Henri Béhar), Paris, 1975, p. 619.

² Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi, la réalité de la sculpture*, în *Constantin Brancusi* (catalog), Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 36.

³ *Ibidem*.

deopotrivă. Prin aceasta însă, el scrutează cele două arte majore în chiar substanța lor intimă, admitând că arhitectura își recuperează esența doar în măsura în care se identifică sculpturii, iar sculptura este sculptură doar în măsura în care se regăsește în ceea ce am putea numi „esență a arhitecturii”. După cum lesne se poate observa, interpretând în acest mod – fie și provizoriu – afirmația sculptorului, suntem confrunțați cu fenomenul unei adevărate sinteze a artelor, experimentată la noi mai cu seamă în spațiul avangardei istorice, în al treilea deceniu al veacului al XX-lea.

Ajunși în acest punct al considerațiilor noastre, este momentul să poposim în chiar intervalul „turnantei brâncușiene”, moment al unor mutații stilistice ample și profunde. Unii exegeți limitează turnanta, identificând-o anului 1907, alții o extind către hotarele lui 1909. Părăsind viziunea rodiniană, Brâncuși și-a descoperit propriul drum creator. Atunci, potrivit unei însemnări olografe aflate în arhiva sa, el ar fi realizat că „cioplirea directă este adevăratul drum care conduce către sculptură”⁴. Pornind de la alegația lui Friedrich Teja Bach, va trebui să admitem că „cioplirea directă” conduce – în egală măsură și fără greș – atât la sculptură, cât și la arhitectură, cele două arte manifestând tendința de a se contopi osmotice.

O simplă consultare a celor două cataloage rezonate ale operei brâncușiene, cel întocmit de soții Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati⁵ – executori testamentari ai sculptorului – și cel datorat lui Friedrich Teja Bach⁶, poate demonstra că operele turnantei sunt puțin numeroase. Ele au însă un numitor comun. Toate trimit către domeniul arhitecturii, fie prin titlu, fie prin precizări ulterioare, datorate sculptorului. Acestea din urmă au luat mai totdeauna forma unor „comentarii grafice”, schițe de idee ori desene în care sculpturi ale turnantei sunt „angajate” în ansambluri arhitecturale imaginate de Brâncuși. Operele pe care le avem în vedere sunt *Dubla cariatidă* (Fig. 2), cele două variante ale *Sărutului* – una prezentând decupajul „figură întreagă” (Fig. 3), iar alta decupajul „bust” (Fig. 4) –, acestora adăugându-le *Cumințenia pământului* (Fig. 5).



Fig. 2. *Dubla cariatidă* (foto Brâncuși).



Fig. 3. *Sărutul* – Cimitirul Montparnasse din Paris (foto Brâncuși).

⁴ „La tail direct (sic!) c’est le meilleur chemin vers la sculpture [...]” Vezi Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu (ed.), *Brâncuși inedit*, București, 2004, p. 62.

⁵ Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandre Istrati, *Brancusi*, Paris, 1986, p. 270-322.

⁶ Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen plastischer Form*, Köln, 1987, p. 397-506.



Fig. 4. Sărutul (*Fragment dintr-un capitel*) – Muzeul de Artă din Craiova (foto Brâncuși).

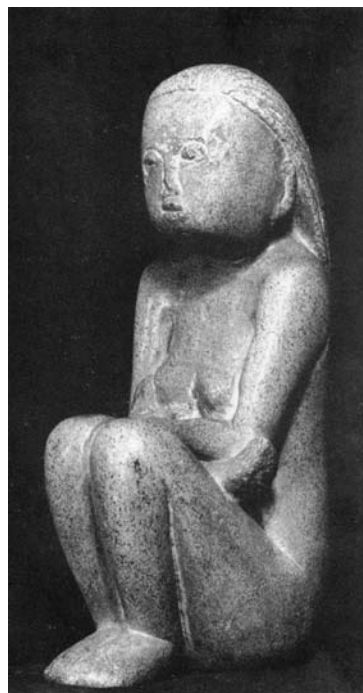


Fig. 5. Cumințenia pământului (foto Brâncuși).

Dubla cariatidă poartă conotații arhitecturale în chiar titlul ei. Să ne amintim cuvintele lui Ionel Jianu, cel care afirma că „[...] Brâncuși își alegea cu o deosebită grijă titlurile sculpturilor sale, care, toate, au un anumit tâlc”⁷. Dacă *Dubla cariatidă* și-a dobândit titlul în urma unei mature chibzuințe, atunci vom admite, desigur, că atașarea ei domeniului arhitecturii nu este nicidecum întâmplătoare. Considerăm că această apartenență poate fi justificată, subliniată și întărită printr-o analiză stăruitoare a structurii plastice a ceea ce deocamdată vom desemna prin mai prudenta sintagmă „grup statuar”. Procedând astfel, credem a descoperi în alcătuirea *Dublei cariatide* un corespondent al coloanei clasice, structura acesteia reflectându-se în structura *Dublei cariatide*, operă brâncușiană ce deschide – potrivit majorității exegeților – șirul operelor turnantei. Se observă, bunăoară, că tălpile celor două personaje – în care ne este îngăduit a recunoaște un „protosărut” – nu se sprijină direct pe soclu, ci pe un fel de plintă degajată din chiar masivitatea blocului de piatră, același din care cele două figuri au fost extrase. Interogându-ne cu privire la identitatea unui asemenea detaliu, vom recunoaște într-însul, în cele din urmă, chiar „baza coloanei”. Aceasta deoarece, în mod obișnuit, fusul coloanei clasice se sprijină pe o bază. De la amintita regulă se abate – după cum bine se știe – doar coloana dorică, al cărei fus vine în contact direct cu stilobatul. Avansând pe firul unui atare paralelism și acceptând echivalența coloană-ființă umană – prezentă în concepțiile celor vechi și împărtășită de Vitruviu însuși –, vom admite că trupurile celor două personaje cioplite de Brâncuși își află corespondentul în „fusul coloanei”, iar capetele lor – după cum lesne se poate imagina –, în chiar elementul de morfologie arhitecturală cunoscut sub numele de capitel. Un fragment din scrisul lui Dan Botta îndreptățește o asemenea interpretare: „Coloana este statuia abstractă a omului, imaginea proporției, arhetipul geometric al corpului uman. Armonie de numere și cadențe, de forțe și legi, orice coloană închide o cariatidă. [...] Sculptura lui Brâncuși e fructul aceleiași puteri de abstracțiune, al aceluiași nesațiu de absolut.”⁸

Continuând acest tip de analiză comparată, vom observa că personajele par a purta pe creștet un fragment de arhitravă. Totuși, acordând detaliului atenția cuvenită, vom fi nevoiți – în cele din urmă – să renunțăm la o atare identificare. La o scrutare mai atentă, se observă că fragmentul pe care l-am imaginat inițial ca secțiune a arhitravei este, în fapt, parte integrantă a *Dublei cariatide*, fiind desprins – aidoma plintei pe care tălpile personajelor se sprijină – din același bloc de piatră din care figurile – bărbatul și femeia – au fost degajate. Iată motivul pentru care recunoaștem în respectivul detaliu chiar elementul de morfologie

⁷ Ionel Jianu, *Constantin Brâncuși, viața și opera*, București, 1983, p. 138. Vezi și p. 50.

⁸ Dan Botta, *Limitele artei lui Brâncuși*, în *Scrieri, IV*, București, 1968, p. 101.

arhitecturală numit „abac”. Acesta, după cum toate manualele de arhitectură ne învață, este o secțiune a capitelului, mijlocind între arhitravă și partea cioplită a capitelului. În acest fel, zona decorată prin cioplire e ferită de presiunile directe ale antablamentului, transmise prin arhitravă. Considerăm că observațiile de mai sus evidențiază dorința timpurie a sculptorului de a aduce la formă cu intenție și în deplină cunoștință de cauză un element de morfologie arhitecturală. *Dubla cariatidă* reflectă – așa cum am încercat să arătăm – structura unei coloane clasice. O asemenea coincidență dezvăluie – credem fără puțință de tăgadă – intenția lui Brâncuși de a acționa în calitate de sculptor și arhitect deopotrivă. Și aceasta încă din momentul în care, întrezărindu-și propriul drum creator, marcat de originalitate, a renunțat de bunăvoie la viziunea rodiniană⁹. Pe aceasta Brâncuși a știut să și-o însușească nu în contact direct cu maestrul de la Meudon – în al cărui atelier a zăbovit pentru scurt timp, la începutul lui 1907¹⁰ –, ci prin simpla considerare a creației acestuia. Faptul a fost posibil prin punerea în joc a resorturilor unei admirabile abilități, deloc străină de prodigioasa manualitate, recunoscută adolescentului Brâncuși încă de timpuriu, în faza craioveană a parcursului său biografic¹¹. E posibil ca o atare abilitate precoce să fi fost convertită, odată cu trecerea anilor, într-un autentic „mimetism stilistic”. Acesta și-a lăsat amprenta asupra unui segment important și bine individualizat – chiar dacă restrâns din punct de vedere numeric – al operei brâncușiene. În intervalul 1905-1906, Brâncuși a știut să-și împrăpieze, de la distanță, instrumentarul expresiv vehiculat la Meudon, punându-l în slujba propriei creații. Preluarea grăbită a tiparului stilistic rodinian nu a scăpat perspicacității lui Antonin Mercié, profesor al lui Constantin Brâncuși la École des Beaux-Arts¹².

⁹ Despre abandonarea viziunii rodinienne ne vorbește și Tristan Tzara într-un scurt, dar admirabil text, echivalent al unei monografii *in nuce*. Fără a se referi în mod explicit la rodinianism, înțelegem din scrisul lui Tzara că tocmai prin sculpturile fazei rodinienne Brâncuși se făcuse cunoscut și dobândise faimă, motiv pentru care publicul vremii a fost dezamăgit de noua orientare stilistică, pentru care sculptorul optase în momentul decisiv al turnantei: „[...] Brâncuși lucrează, lucrează și expune la Națională unde obține medalii. Dar ajuns la apogeul speranțelor care-au fost puse în talentul său academic, Brâncuși are intuiția unei arte nonimitative și se desparte de succesele culese cu prea mare ușurință, pentru a se dedica noii sale inspirații. Epoca modernă. Primele sculpturi ale acestei perioade produsese stupoare în rândul vechilor săi admiratori.” „[...] *Brancusi travaille, travaille et expose à la Nationale où il obtint des médailles. Mais arrivé au comble des espérances qu'on mettait en son talent académique, Brancusi a l'intuition d'un art non imitatif et abandonne ses succès trop facilement recueillis pour se vouer à sa nouvelle inspiration. L'époque moderne. Les premières sculptures de cette époque produisirent une stupéfaction parmi ses anciens admirateurs.*” (Vezi Tristan Tzara, *Brancusi*, în *Œuvres complètes*, vol. I, p. 619). Așa cum urmează să arătăm, în scrisul lui Tzara sunt prezente detalii privitoare la biografia și opera brâncușiană pe care autorul nu avea cum să le cunoască în anii '20, când devine oaspete al atelierelor din Impasse Ronsin 8-11. Textul lui Tzara amintește de încercările autobiografice datorate lui Brâncuși însuși, transmise nouă în manuscris. Dată fiind similitudinea structurală a acestor texte, avem convingerea că Tzara și-a redactat fragmentul „sub tutelă”, beneficiind de directa îndrumare a sculptorului. Aceeași structură revine și în alte manuscrise de natură identică, închinată lui Brâncuși. Autori sunt diverșii prieteni care au trecut pragul atelierelor din Impasse Ronsin. Mai cu seamă schița biografică identificată de Doina Lemny ca fiind datorată lui Marcel Mihalovici trebuie avută în vedere în acest context. Vezi *Brâncuși inedit...*, p. 43-44 și 452-456.

¹⁰ Brâncuși s-a aflat în preajma lui Auguste Rodin tocmai în anul turnantei. În intervalul ianuarie – 27 martie 1907, sculptorul român putea fi întâlnit în atelierle de la Meudon, unde a pătruns prin protecția Otiliei Cosmuță și a Mariei Bengescu (vezi Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, București, Editura Academiei, 1976, p. 21). Aici el va fi împlinind rolul de practician. Sarcina numeroșilor practicieni – Émile-Antoine Bourdelle s-a numărat și el printre aceștia – consta în a transpune sculpturile maestrului, rod al tehnicii modelajului, în materialul definitiv al marmurei. Poate că tocmai o atare activitate mecanică, determinată cu precumpănire de priceperea mâinilor, îl va fi condus pe Brâncuși la descoperirea opusului ei, celebra „*taille directe*”, cea care, potrivit propriilor afirmații, i-a dezvăluit esența sculpturii înseși (vezi nota nr. 4). „Cioplitura directă” – căreia i-am putea spune și „nemișcitate” – presupune contactul direct al artistului cu materialul definitiv, opera „ajungând la formă” în chiar actul ciopliturii. Spre deosebire de activitatea mecanică a practicianului, aceea a sculptorului decis să opteze pentru „cioplitura directă” este determinată în mod esențial de fenomenul creativității, care se extinde simultan asupra structurilor materiale și spirituale ale operei. Pe acestea artistul le modelează dintr-un singur elan, ca pe un tot, prin aceasta chiar opunându-se demersului artizanal al practicianului. Cantonat exclusiv în domeniul forme plastice, acesta din urmă tatonează „din aproape în aproape”, cu dalta. El unește cu răbdare maximă punctele-reper risipite pe suprafața blocului de piatră ori marmură, după ce mai întâi – raportându-se la opera modelată în lut de maestru – le-a identificat cu ajutorul pantografului. Din această unire se ivesc suprafețe organice modelate, transcripție fidelă a celor rezultate ca urmare a tehnicii modelajului, preferată de Rodin.

¹¹ Vezi Barbu Brezianu, *Brâncuși în România...*, p. 15.

¹² La salonul din 1907 al *Société nationale des Beaux-Arts*, Brâncuși se prezentase cu mai multe sculpturi, între care și *Portretul lui Nicolae Dărăscu*. Rodin expusese *L'homme qui marche*. Întâlnindu-l în expoziție pe Antonin Mercié, profesorul său de la École des Beaux-Arts, Brâncuși ar fi dorit să-i cunoască părerea. Episodul este relatat de Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, cei doi exegeți aflând amănunte cu privire la această întâlnire de la Brâncuși însuși: „Este ușor, spuse Mercié, arătând opera lui Rodin, să faci o sculptură ca aceea... Fără cap... Apoi, indicând *Portretul lui Nicolae Dărăscu* – opera elevului său – fără un braț!” „*C'est facile, dit Mercié en montrant l'œuvre de Rodin, de faire de la sculpture comme cela... Sans tête... Et, désignant le Portrait de Nicolae Dărăscu, par son élève, ... Sans bras !*” Vezi Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandre Istrati, *Brancusi...*, p. 66.

La expoziția din 1910 a societății „Tinerimea artistică”, *Sărutul* în varianta sa „bust” a figurat sub un titlu pe care până și istoricul de artă avizat îl va caracteriza drept obscur, și anume *Fragment dintr-un capitel*¹³. Ca și în cazul *Dublei cariatide*, optând pentru acest titlu, desigur nu întâmplător, conotații arhitecturale vin să se așeze în aura semantică a operei.

Că *Sărutul* aflat în Cimitirul Montparnasse este în mod indubitabil capitel, ne dezvăluie Brâncuși însuși, printr-un desen publicat de executorii săi testamentari (Fig. 6). Purtând titlul apocrif *Proiect pentru o Poartă a sărutului cu Măiastra* (*Projet pour une Porte du Baiser et Măiastra*), desenul a fost atribuit generosului interval 1930-1936¹⁴. Ținând seama de faptul că în amintitul desen *Sărutul* în varianta sa „figură întreagă” împlinește, efectiv, rolul unui capitel, totodată amintindu-ne că într-o scrisoare din 1924, adresată sculptorului, Milița Petrașcu se referă în mod limpede la o „machetă de templu”¹⁵, intervalul în care desenul a putut fi creat ar trebui lărgit, deschizându-l până în preajma anilor 1915-1918, când *Pasărea Arensberg* (Fig. 7) – prezentă fără puțință de tăgadă în centrul schiței, sub arcu porții – a fost creată¹⁶.

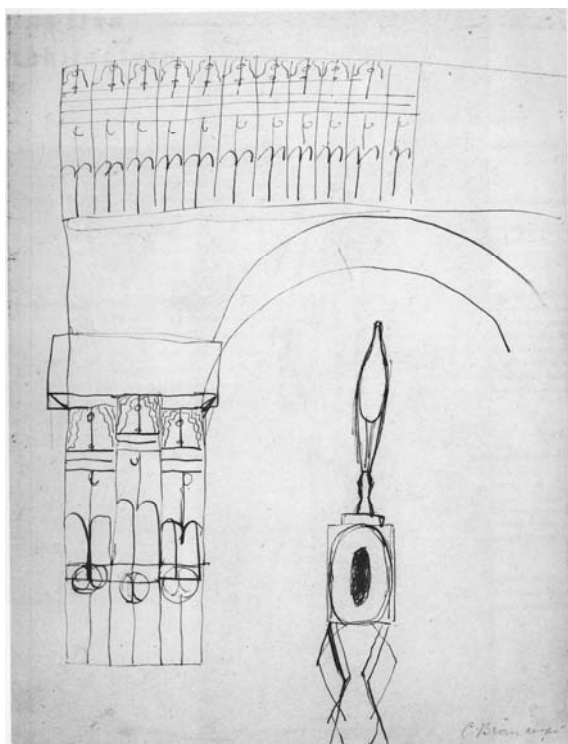


Fig. 6. Proiect pentru o Poartă a sărutului cu Măiastra (*Projet pour une Porte du Baiser et Măiastra*) – Arhiva Brâncuși, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.

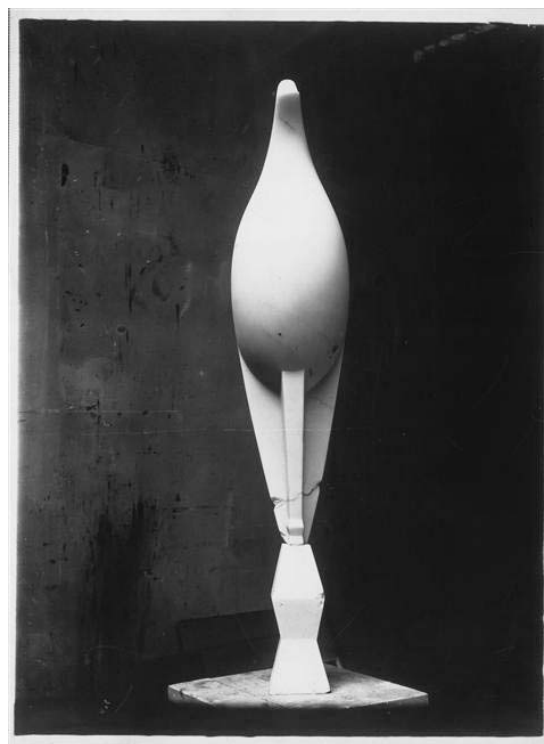


Fig. 7. *Măiastra* (*Pasărea Arensberg*) – Philadelphia Museum of Art – Colecția Louise și Walter Arensberg (foto Brâncuși).

Într-un alt desen (Fig. 8) din relativ recenta „dațiune”¹⁷, ne este dat să descoperim *Cumințenia pământului*, inclusă și ea unui cadru arhitectural. Cunoscuta sculptură împlinește aici rolul unei cariatide. Există totuși un detaliu care diferențiază imaginea din desen de opera statuară propriu-zisă. În vreme ce *Cumințenia pământului* își ține brațele încrucișate sub sâni, în desen, ea își sprijină coatele pe genunchi, iar

¹³ Barbu Brezianu, *Brâncuși în România...*, p. 129.

¹⁴ Vezi Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi...*, p. 194, și *La dation Brancusi – dessins et archives* (catalog), Paris, Centre Georges Pompidou, 2003, p. 22.

¹⁵ Vezi scrisoarea Miliței Petrașcu, expediată lui Brâncuși în 8 mai [1925], în *Brâncuși inedit...*, p. 295.

¹⁶ Una dintre variantele târzii ale *Măiastreii*, cunoscută și sub sintagma „*Pasărea Arensberg*”, după numele colecționarilor Louise și Walter Conrad Arensberg, a fost cioplită între 1915 și 1918, apoi restaurată de sculptor în preajma anului 1930. Operațiunile de restaurare au modificat profilul plastic al operei. Fisura de la bază a fost inclusă unui cilindru din marmură albă. Acesta a „înghițit” nu doar fisura, ci și motivul gracil de la baza operei statuare, înrudit din punct de vedere formal cu modulul *Coloanei fără sfârșit*. Același modul a servit la profilarea soclului propriu-zis pe care „*Pasărea Arensberg*” a fost inițial așezată. După restaurare, soclul care a împrumutat modulul *Coloanei fără sfârșit* a fost înlocuit cu un altul, prismatic, marcat de o mai mare simplitate. Vezi Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, p. 452, cat. nr. 144, și p. 489, cat. nr. 238.

¹⁷ Vezi *La dation Brancusi...*, p. 21.

bărbia în mâini. Cum în anii '20, când Tzara își redacta textul închinat lui Brâncuși, *Cumințenia pământului* se afla deja în România¹⁸, oaspetele avangardist al lui Brâncuși – devenit exeget al operei sculptorului – va fi fost susținut în demersul său analitic de îndrumările nemijlocite ale amfitrionului. Brâncuși îl va fi călăuzit printre meandrele propriei creații, de vreme ce în text apar informații pe care tânărul Tzara nu avea cum să le cunoască de unul singur, prin propriile-i puteri. Iată ce afirmă Tzara despre opera statuară aflată deja de multă vreme în România, în colecția inginerului Gheorghe Romașcu: „[...] Cumințenia pământului, o ființă lipsită de sex care își ține căpățâna grea pe genunchii săi slabi, prima încercare de a realiza o idee fluidă în materia dură [...]”¹⁹. Se poate afirma că, neavând acces la opera statuară aflată în România, Tzara a descris figura ghemuită raportându-se la desenul arhitectural aflat, probabil, în atelierul artistului.

În texte mai vechi și foarte vechi²⁰, prin mijlocirea interpretării corelate a două opere statuare, *Sărutul* și *Cumințenia pământului*, am încercat să determinăm semnificația celor două lucrări considerând că ea poate fi degajată prin raportare la fragmentul referitor la ființa androgină inclus în dialogul platonician *Banchetul*. Pentru aceasta trebuia însă demonstrat că sculptorul era un cititor al lui Platon. Nedorind să mai revenim asupra propriilor pași exegetici, ne vom mulțumi cu evocarea unui fragment dintr-o mărturie datorată sculptorului Mac Constantinescu. Acesta îl vizitează pe Brâncuși în 1924²¹, prilej cu care a putut nota o sumă de impresii. Una dintre acestea ne-a atras, în mod deosebit, luarea aminte. În mărturia sa, vizitatorul precizează: „La căderea serii, aciuat la soba lui țărănească, [Brâncuși] asculta lecturi din clasicii greci, dialogurile lui Platon, spre exemplu”²².

Mărturia este determinantă în contextul mai vechilor noastre considerații. Prin prisma ei se conturează mai mult decât simpla imagine a unui Brâncuși interesat de parcurgerea dialogurilor lui Platon, căci între Platon și sculptor se interpuneau cititorul aflat în atelier și vocea acestuia. Putem așadar presupune că anturajul exercita asupra sculptorului presiunile unei adevărate pedagogii. Semnificația platoniciană a unora dintre operele sale statuare ar putea fi tocmai rodul unei atare pedagogii. Construită prin lecturi, dar și prin strategiile care-l conduc pe artist către titlul ales cu chibzuință, amintita semnificație conferă autonomie operei statuare. Privită din perspectiva ariei sale semantice, ea pare a se sustrage „simbiozei” cu arhitectura, de vreme ce și singură pare a avea „ceva de spus”. Totuși, făcând apel la limbajul chimiei, să observăm că sculpturile momentului turnantei au o „dublă valență”, ele sunt elemente de morfologie arhitecturală, vădind preocupările de arhitect ale sculptorului, după cum sunt și opere statuare independente, purtătoare ale unui mesaj bine determinat, de natură livrescă. Tocmai această dublă disponibilitate lasă deschisă poarta ce conduce către o autentică „sinteză a artelor”, fie ea și utopică.

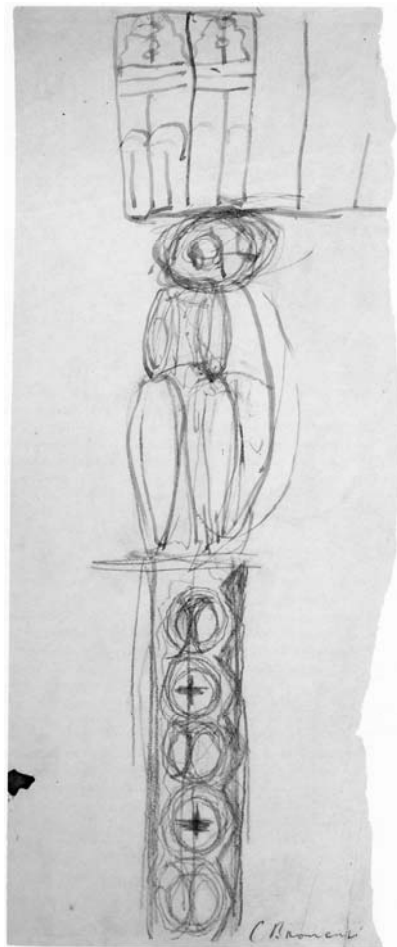


Fig. 8. Cariatidă, proiect de pilastru pentru o Poartă a sărutului (Cariatide, projet de pilier pour une Porte du Baiser) – Arhiva Brâncuși, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.

¹⁸ Inginerul Gheorghe Romașcu o achiziționează în 1911, potrivit unei informații dintr-o scrisoare pe care Cecilia Cuțescu-Storck i-o adresează sculptorului în data de 26 aprilie a aceluiași an. Vezi *Brâncuși inedit...*, p. 182.

¹⁹ „[...] La sagesse de la terre, un être sans sexe qui tient sa tête lourde sur ses maigres genoux, première tentative de réaliser une idée fluide dans la matière dure [...]”. Vezi nota nr. 1.

²⁰ Vezi Cristian-Robert Velescu, *Cumințenia pământului și Sărutul de Constantin Brâncuși, o abordare iconologică*, în *SCIA*, 38, 1991.

²¹ „Era în toamna anului 1924, anul în care se pregătea epocala Expoziție internațională de arte decorative din Paris [...]. Atunci am pășit pragul atelierului din intrarea Ronsin.” Mac Constantinescu, *Evocări*, în *Colocviul Brâncuși (13-15 octombrie 1967)*, București, 1968, p. 112.

²² Idem, *Colocviu Brâncuși*, în *Arta* (București), XXIII, 4/1976, p. 11. Textul reia, cu unele modificări, comunicarea prezentată în cadrul colocviului din 1967, de la București. Vezi nota precedentă.

Revenind la sursa iconografică și – de ce nu? – iconologică a *Sărutului* și a *Cumințeniei pământului* – pe care credem a o identifica în dialogul platonician *Banchetul* –, totodată amintindu-ne că una dintre cele două opere statuate este „capitel”, iar cea de-a doua „cariatidă”, deducem că templul în care „capitelul” și „cariatida” ar fi fost parte trebuie imaginat ca templu închinat dragostei. Brâncuși îl cunoaște pe Amedeo Modigliani încă din 1909, împrietenindu-se cu acesta. În atelierul sculptorului, sub directă sa îndrumare, pictorul originar din Livorno a cioplit o cariatidă. Surprinde, fără nici o îndoială, coincidența tematică. E ca și cum Brâncuși – devenit vremelnic maestru al prietenului său pictor – i-ar fi transmis nu doar știința „ciopririi directe” (*taille directe*), ci și preocupările sale de arhitect. Iată de ce nu vom fi surprinși să aflăm că, în jurul lui 1914, Modigliani devenise și el autor al unui proiect de templu. Potrivit lui Friedrich Teja Bach, acest templu urma să fie închinat „frumuseții”. Distribuite de jur împrejur, cariatidele ar fi închipuit niște „coloane ale tandreței”²³.

Privind operele turnantei din perspectiva conținutului lor iconografic, totodată sesizând „miza iconologică” pe care raportarea la *Banchetul* lui Platon o aduce cu sine, vom admite că o atare opțiune tematică se constituie într-un soi de „verigă de legătură”, prin care sculptura și arhitectura sunt aduse laolaltă. Altfel spus, una și aceeași arie tematică trebuie interpretată ca „mediu osmotic” în care arhitectura și sculptura se contopesc în procesul unei autentice „sinteze a artelor”²⁴.

Apropiati ai sculptorului, colegi de breaslă și prieteni aflați la începutul veacului al XX-lea în România, par a fi avut cunoștință de „dubla valență” proprie cel puțin uneia dintre operele momentului turnantei, chiar dacă din scrisul lor nu răzbate o înțelegere deosebită pentru „dubla competență” pe care Brâncuși înțelegea să o exercite simultan, pe aceea de arhitect și de sculptor. Ne gândim, înainte de toate, la Cecilia Cuțescu-Storck, cea care vorbește despre *Sărutul* expus în 1910 la „Tinerimea artistică” mai degrabă în termeni vag-depreciativi, ca despre o piesă ambarasantă, al cărei rost nu-l înțelegea prea bine. Sculptura este desemnată prin sintagma „capitelul acela”. Neatentă, Cecilia Cuțescu-Storck pare a fi uitat că i-a fost încredințat nu întreg capitelul, ci doar o parte a acestuia, un simplu fragment. Referirile la amintita operă statuară sunt cuprinse într-un șir de vești anodine, triviale, care contribuie la conturarea nuanței depreciative: „Cum se mai trăește prin astfel de timpuri pe acolo? Sper că ești sănătos, ce mai lucrezi? Prea mi-ar părea rău să fii indispus pe noi... Dacă ești bine, mai scrie-ne și mai spune-ne și nouă ce mai lucrezi. Noi de aci nu ne merge nici prost, nici bine, viața însă s-a scumpit fără să avem încă nici un resboi. Am telefonat Dlui Pop, el spune că nu dărește el ca parale nimic, și a rămas că trimite capitelul acela în piatră la mine, poate se găsește cine va să cumpere”²⁵. După cum se poate observa, nici colecționarul care intrase în posesia *Fragmentului dintr-un capitel* nu era convins de valoarea achiziției sale. Fără a-și lua banii înapoi, el reîncredințează opera soților Storck, în speranța că se va găsi un alt cumpărător. Cum sculptura a fost descoperită la conacul lui Victor N. Popp de la Ostroveni, este limpede că nici un alt amator de artă nu a fost dispus să ia asupra-și varianta fragmentară a *Sărutului*, aflată astăzi la Craiova. Considerăm că o atare modalitate de receptare, căreia îi vom spune „lacunară” ori „eliptică”, era determinată tocmai de dublul statut al operei, aceasta împărțându-se din „puterile” sculpturii și ale arhitecturii deopotrivă. Să deducem din atitudinea prietenilor și colecționarilor că în momentul 1910 societatea românească nu era încă pregătită să întâmpine și să înțeleagă un fenomen care avea să se impună abia în intervalul 1924-1925, prin strădaniile avangardiștilor de la *Contimporanul*, *75HP* și *Integral*, acela al sintezei artistice? În pofida opacității celor apropiați, Brâncuși era deplin conștient de valoarea și semnificația efortul său sintetic, de vreme ce – am văzut – singur afirma că „arhitectura este sculptură”. Să mai observăm că, în sintagmă, arhitectura are întâietate.

Sunt cunoscute admirația și comportamentul plin de deferență cu care avangardiștii – cei parizieni și cei români deopotrivă – îl înconjurau pe Brâncuși de îndată ce treceau pragul atelierelor din Impasse Ronsin.

²³ Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, p. 173.

²⁴ Întrucât „planurile de arhitect” proprii lui Brâncuși și Modigliani coincid din punct de vedere plastic și tematic până la contopire, amândouă fiind puse în slujba unei autentice „sinteze a artelor”, s-ar putea deduce că – în ambianța atelierului brâncușian – sculptor și pictor acționau ținând seama de exigențele unui fenomen pe care îl vom identifica sub sintagma „colectivism creator”. Acesta se numără printre „parametrii” apți a identifica spiritul avangardist, chiar dacă studii strict specializate nu i-au fost consacrate încă. Sinteza artelor s-a dovedit a fi, la rândul ei, una dintre țintele favorite ale avangardiștilor. Este demn de reținut că Brâncuși și Modigliani s-au întâlnit și au colaborat în intervalul 1909-1914, într-un moment în care mișcarea futuristă prinsese deja contur. În ordine cronologică, futurismul deschide șirul mișcărilor avangardei istorice, oferindu-și tiparul celor care au urmat, dadaismului și suprarealismului. După cum vom încerca să arătăm pe parcursul prezentelor considerații, grupurile de creație „protoavangardiste” de la Crêteil și Puteaux au avut menirea de-a pregăti amintitul spirit avangardist. Întrucât Brâncuși era în legătură cu aceste grupări, fiind oaspete al „abației” în 1908, iar Puteaux-ul „venind să-l viziteze la el acasă” începând cu 1912, prin mijlocirea lui Duchamp, se poate afirma că proiectul care a prilejuit unirea eforturilor lui Brâncuși și Modigliani era dependent de realități precum colectivismul creator și sinteza artistică, vehiculate în amintitele medii protoavangardiste și, ulterior, în cele avangardiste. Vezi nota nr. 31.

²⁵ Scrisoare a Ceciliei Cuțescu-Storck către Brâncuși din 26 martie 1910, în *Brâncuși inedit...*, p. 180.

Să fie acesta un semn că recunoșteau în persoana sculptorului „pe unul de-al lor”? În ceea ce ne privește, considerăm că opera brâncușiană evoluează în perimetrul modernității. Aceasta întreținea raporturi de amenitate cu ceea ce îndeobște este desemnat prin sintagma „tradiție artistică”, totodată opunând rezistență spiritului avangardist, antitraditionalist, iconoclast și atoatenegator. Totuși, tocmai acum, în momentul turnantei, creația brâncușiană s-ar fi putut lesne angaja pe niște căi ce aveau să se suprapună în viitorul cel mai apropiat traseelor avangardei istorice, fiind o prefigurare a acestora, dacă nu cumva chiar punctul lor de origine. Avem în vedere complexa activitate creatoare – dublată de cea organizatorică²⁶ – specifică grupurilor de creație pe care le considerăm protoavangardiste. O atare situație este în măsură să explice „latențele avangardiste”, proprii atât unora dintre creațiile sculptorului, cât și anumitor însemnări olografe aflate în arhiva sa. Privit din perspectiva unei atitudini proto- sau incipient avangardiste, comportamentul public al sculptorului nu era nici el mai puțin caracteristic, existând în acest sens mărturii demne de crezare. Felul în care artistul se manifesta intra uneori în atingere cu conduita libertină, vag-scandaloasă a avangardiștilor „pursânge”. Aceștia nu aveau să-l ocolească pe sculptor, ci dimpotrivă, căutându-i prietenia, îl vor vizita asiduu în atelierul din Impasse Ronsin 8-11. În mod paradoxal, trecând pragul atelierelor, ei își vor schimba, la rândul lor, comportamentul, făcând dovada unei atitudini deferente, ce părea a se fi împărtășit din izvorul „măsurii”. Prin aceasta însă, avangardiștii se contraziceau pe sine și totodată și spiritul de frondă propriu atitudinii pe care o promovau, în mod obișnuit ei fiind gata să contrazică, să provoace ori să scandalizeze pe oricine și orice²⁷.

E, desigur, mai mult decât o simplă întâmplare că în 1908 îl întâlnim pe Brâncuși la Abbaye de Créteil (Fig. 9), unde expusese o sculptură (Fig. 10)²⁸. Prezența lui în ambianța falansterieră a Crêteil-ului (Fig. 11) e un semn că sculptorul împărtășea ideile grupului, pe acelea de colectivism creator și operă colectivă, ce se lăsau întrezărite în scrisul unui Alexandre Mercereau (Fig. 12) ori în acela al lui Jules Romains. Acesta din urmă a vehiculat conceptul de „comunism”, căruia ulterior i-l va substitui pe acela de „unanimitate”²⁹. Pe ceilalți membri ai falansterului, Romains îi numește „vizionarii” (Fig. 13), iar aceștia, la rândul lor, recunoșteau în persoana lui Jules Romains, prin hiperbolă – în pofida tinereții sale –, pe cel „mai vârstnic” dintre ei („l'aîné”)³⁰. Cercetări relativ recente³¹ au demonstrat că prezența lui Filippo Tommaso Marinetti la Abbaye de Créteil în calitate de vizitator asiduu ar putea sta la originea noilor concepții avangardiste, pe care părintele futurismului le-a „distilat” la sfârșitul anului 1908³², moment în care falansterul de la Abbaye de Créteil își închisese deja porțile, iar unii dintre membrii săi – Alexandre Mercereau, Henri-Martin Barzun³³, Albert Gleizes – aveau să caute spiritul colectiv în altă parte, bunăoară în cadrul întâlnirilor duminicale de la Puteaux (Fig. 14), pe strada Lemaître, la numărul 7, acolo unde sculptorul Raymond Duchamp-Villon și pictorul de origine cehă Frank Kupka își aveau atelierul. Să fie doar o simplă întâmplare faptul că în cursul

²⁶ După cum vom arăta pe parcursul prezentelor considerații, atât membrii falansterului de la Crêteil, cât și artiștii care se întâlneau în intervalul 1908-1912, duminică de duminică, la Puteaux, erau preocupați de promovarea artei lor. Ei organizau expoziții, iar unii dintre părtașii acestor experiențe colectivistice se însărcinau cu redactarea textelor teoretice, purtătoare ale poeticilor respectivelor grupuri de creație. Este îngăduit, bunăoară, a recunoaște în lucrarea *Du cubisme* – semnată de Albert Gleizes și Jean Metzinger și apărută în 1912, la Paris, editori fiind Eugène Figuière & Cie – un text a cărui „funcție” o prefigurează pe aceea a viitoarelor manifeste avangardiste: impunerea hotărâtă a unei noi poetici – aceasta urmând a se substitui „celor vechi” –, generarea unor forțe de coeziune în interiorul grupului de creație și a altora, segregatorii, menite a feri grupul de „intruși”. Ceea ce lipsește cărții lui Albert Gleizes și Jean Metzinger pentru a fi un adevărat manifest avangardist este caracterul incendiar și intoleranța, specifice manifestelor propriu-zis avangardiste. Iată motivul pentru care considerăm că *Du cubisme* este mai degrabă un text menit a susține o direcție creatoare moderată, căreia îi vom spune „modernistă”. Pentru polemica avangardă-modernitate – a se citi futurism vs. cubism –, iscată în epocă, trebuie luate în considerare cuvântul lui Filippo Tommaso Marinetti din *L'Enquête sur le cubisme* și poziția exprimată un an mai târziu de Albert Gleizes în paginile din *Montjoie*. Vezi Olivier-Hourcade, „Enquête sur le cubisme”, în *L'Action* (Paris), 25 februarie și 24 martie 1912, apud Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques – Les peintres cubistes*, text prezentat și adnotat de L.C. Breunig și J.-Cl. Chevalier, Paris, Hermann, 1980, p. 206-207, și Albert Gleizes, „Le cubisme et la tradition”, în *Montjoie* (Paris), nr. 1, 10 februarie 1913, și nr. 2, 25 februarie 1913.

²⁷ Vezi în acest sens Cristian-Robert Velescu, *Dada et Brancusi – ses écrits, ses amis dadaïstes...*, în *RRHA* (București), XLVI, 2009, p. 65-75.

²⁸ Vezi Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, p. 375.

²⁹ Vezi André Cuisenier, *Jules Romains et l'unanimité*, Flammarion, Paris, 1935.

³⁰ Vezi Giovanni Lista, *Les futuristes*, Paris, 1988, p. 151.

³¹ Vezi Günter Berghaus, *Futurism, Dada, and Surrealism: Some Cross-Fertilisations Among the Historical Avant-garde*, în *European Cultures Studies in Literature and the Arts – International Futurism in Arts and Literature* (ed. Günter Berghaus), Berlin-New York, 2000, p. 275-277. Vezi și Gaetano Mariani, *Il primo Marinetti*, Florența, 1970.

³² Vezi Giovanni Lista, *Genèse et analyse du Manifeste du Futurisme de F.T. Marinetti, 1908-1909*, în *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive* (catalog), Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, și 5 Continents Éditions, Milano, 2008, p. 79.

³³ Potrivit unor cercetări recente, devansând experiențele futuriste și pe cele dadaiste, Henri-Martin Barzun s-a aflat la originea formei expresive ce se va face cunoscută sub sintagma „poem simultan”. Vezi Günter Berghaus, *Futurism, Dada...*, în *European Cultures Studies...*, p. 282.

anului 1912 și în răstimpul care a urmat ideile de la Puteaux aveau să pătrundă în atelierul lui Brâncuși prin mijlocirea lui Marcel Duchamp (Fig. 15)? Cărțile aflate odinioară în atelier o dovedesc. Subiect al dezbaterilor de la Puteaux îl constituiau, între altele, matematicile noneuclidiene și filozofia lui Henri Bergson. Iată așadar „o tematică” aflată în consonanță cu cărțile existente încă și astăzi în arhiva care adăpostește ceea ce, cândva, a alcătuit „biblioteca lui Constantin Brâncuși”. Aici puteau fi descoperite volume semnate de Henri Poincaré și Henri Bergson, unele dintre ele având, este drept, paginile netăiate³⁴.

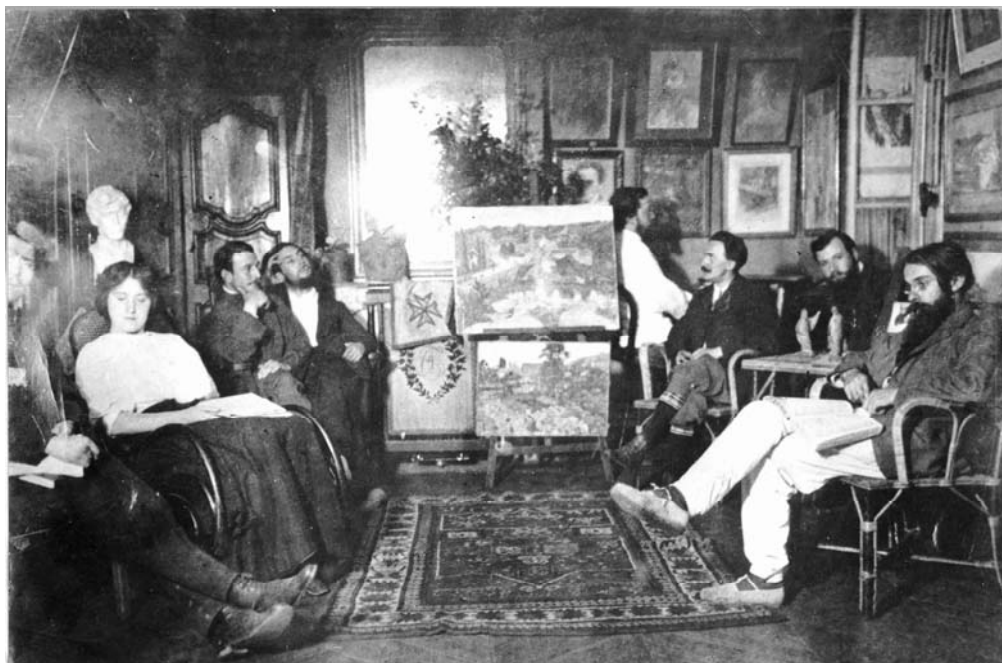


Fig. 9. Abația de la Crêteil, grup în interior – Asociația „Prietenii lui Georges Duhamel și ai Abației de la Crêteil”, Champagne-sur-Oise.

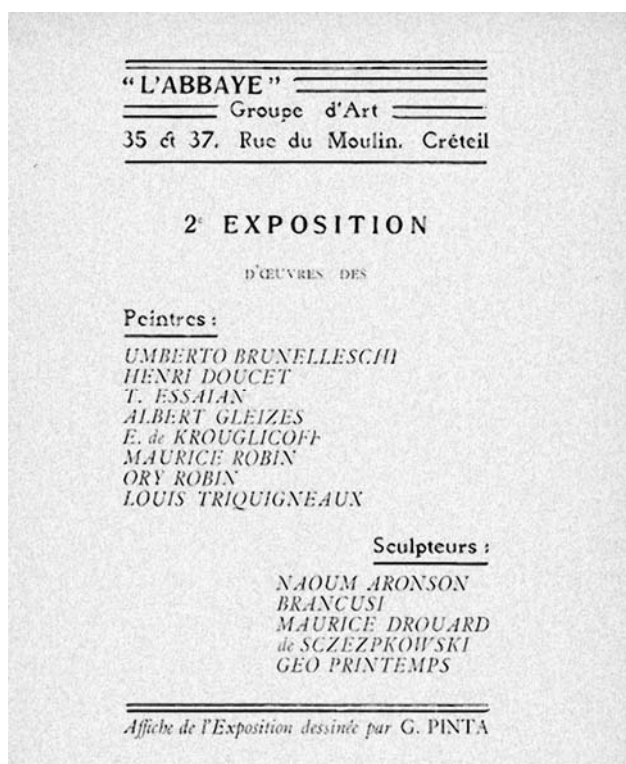


Fig. 10. Abația de la Crêteil, afișul expoziției din 1908 – Asociația „Prietenii lui Georges Duhamel și ai Abației de la Crêteil”, Champagne-sur-Oise.

³⁴ Vezi Doina Lemny, „La bibliothèque de Brancusi”, în *L'atelier Brancusi* (catalog), Paris, 1997, p. 232-249.

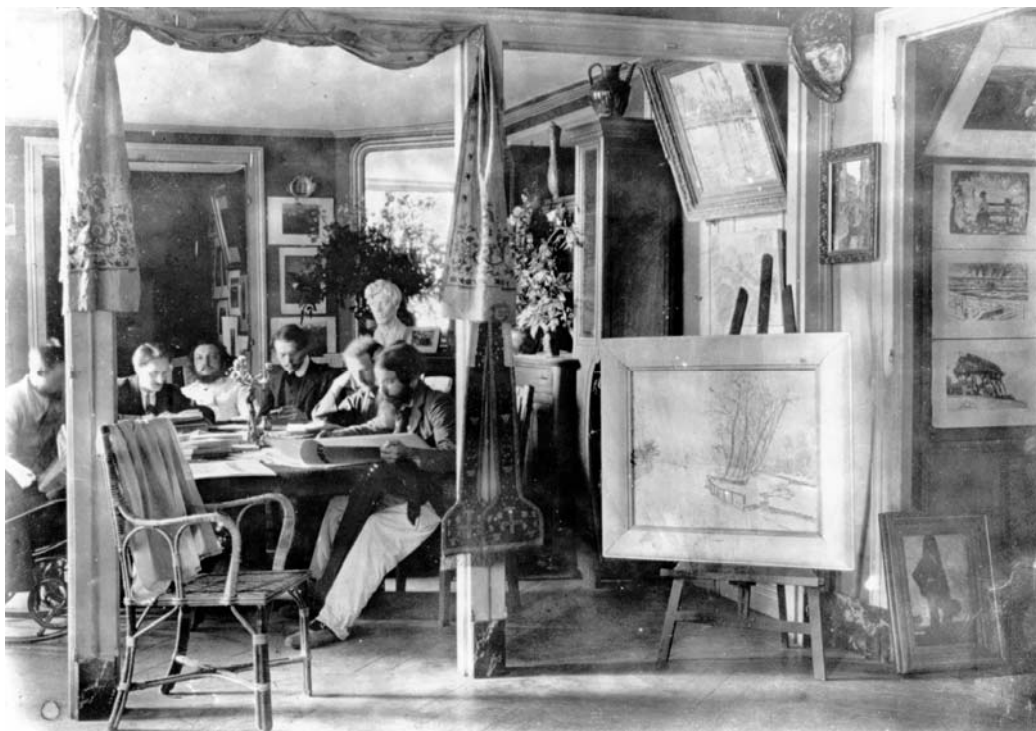


Fig. 11. Abația de la Créteil, camera de zi – Asociația „Prietenii lui Georges Duhamel și ai Abației de la Créteil”, Champagne-sur-Oise.



Fig. 12. Alexandre Mercereau.



Photo DARNAC, Paris

1^{er} Plan : 1. Charles VILDRAC ; 2. René ARCOS ; 3. Albert GLEIZES ; 4. BARZUN ; 5. Alexandre MERCEREAU.
2^d Plan : 1^{bis}, Georges DUHAMEL ; 2^{bis}, B. MAHN ; 3^{bis}, D'OTÉMAR.

Fig. 13. Abația de la Créteil, portret de grup – Asociația „Prietenii lui Georges Duhamel și ai Abației de la Créteil”, Champagne-sur-Oise.

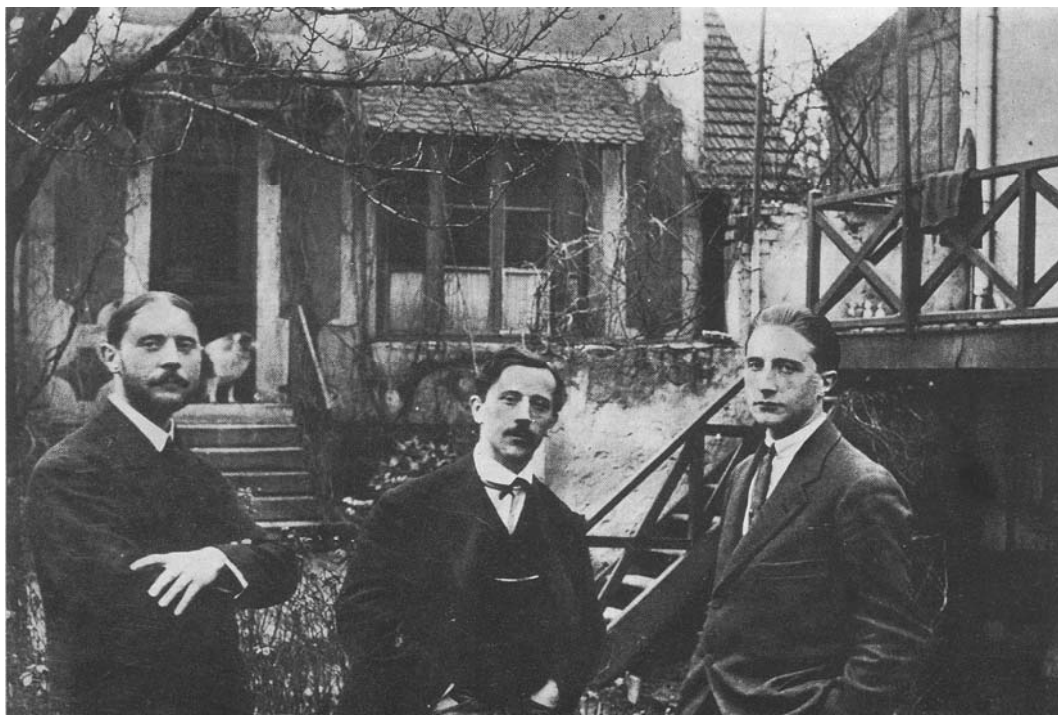
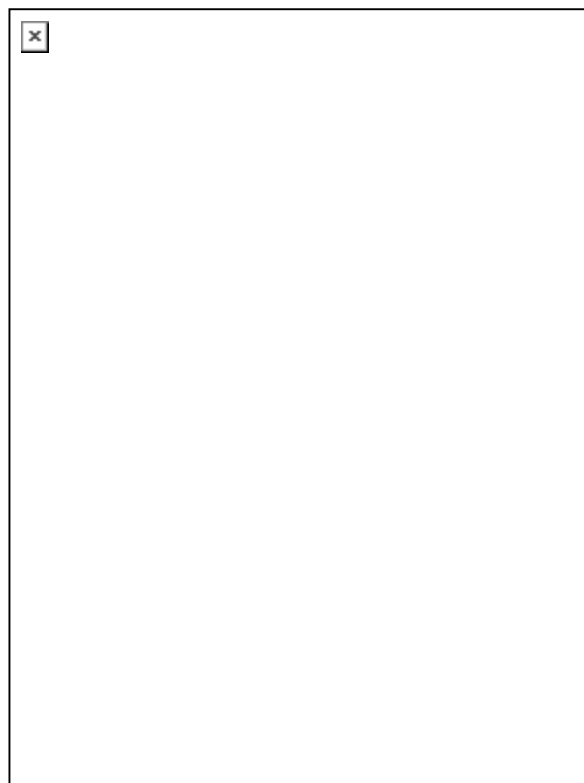


Fig. 14. Frații Duchamp la Puteaux: Jacques Villon (Gaston Émile Duchamp), Raymond Duchamp-Villon și Marcel Duchamp.

Fig. 15. Marcel Duchamp (foto: Man Ray).



Așadar, spiritul colectivizat de la Abbaye de Créteil – transmis prin Alexandre Mercereau, Henri-Martin Barzun și Albert Gleizes grupului de la Puteaux³⁵ – a putut ajunge la Brâncuși și a doua oară³⁶, de data aceasta pe o cale mijlocită, prin Duchamp, dată fiind legătura lor de prietenie. Cei doi se cunoșteau din 1912³⁷. Nu este, desigur, o simplă întâmplare că mai cu seamă „arhitectul Brâncuși” împărtășea ideile colectiviste. Admirator al „marilor catedrale”, el visa ca propriile-i proiecte să prilejuiască șantieri în cuprinsul cărora spiritul colectivizat – caracteristic constructorilor medievali și avangardiștilor deopotrivă – să se poată manifesta. O afirmă cu limpezime scriitoarea și poeta Jeanne Robert Foster (fig. 16), apropiată colecționarului John Quinn, cel care în acei ani deținea, peste Ocean, cea mai importantă colecție de sculpturi brâncușiene:

„Simți că i-ar fi plăcut să conceapă un edificiu frumos, chiar dacă i-ar fi lipsit răbdarea și timpul necesare pentru elaborarea celor mai mici detalii. Pentru o asemenea muncă se pare că ar avea nevoie în preajma-i, aidoma marilor arhitecți ai catedralelor, de un grup de colaboratori.”³⁸

Ideea revine într-o mărturie datorată lui Nicolae Agârbiceanu, cel care îl citează direct pe sculptor:

„Nu există artă fără credință; ce monument poate fi mai admirabil decât o catedrală gotică la care au lucrat atâția oameni și artiști și totuși nici unul nu este cunoscut?”³⁹

³⁵ Într-o exegeză recentă, consacrată analizei confluentei cubismului cu futurismul – fenomen propriu ambianței artistice pariziene de la începutul deceniului doi al veacului al XX-lea – se fac referiri explicite la raportul cvasi-direct dintre Abbaye de Créteil și grupul de la Puteaux, coagulat în jurul celor trei frați Duchamp: Raymond Duchamp-Villon, Jacques Villon (Gaston Émile Duchamp) și Marcel Duchamp. În cadrul „duminicilor de la Puteaux”, fraților Duchamp le revenea rolul de amfitrioni. Vezi subcapitolul *Puteaux réinventé Créteil*, în Didier Ottinger, *Cubisme + futurisme = cubofuturisme*, în *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive...*, p. 33.

³⁶ Am văzut cum, în cursul anului 1908, Brâncuși putea fi întâlnit la Abbaye de Créteil, unde expusese o operă statuară, probabil că una dintre cele novatoare, îndatorate tehnicii „cioplierii directe”. Vezi nota nr. 28.

³⁷ Pentru întâlnirea dintre Brâncuși și Duchamp, vezi mărturia lui Fernand Léger în Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi...*, p. 92.

³⁸ „One feels that he might design a beautiful edifice, even if he lacked the patience or the time to work out the minute details. For such a labor it would seem that he should have around him a group of workmen as did the designers of the great cathedrals.” Jeanne Robert Foster, *New Sculptures by Constantin Brancusi. A Note on the Man and the Formal Perfection of His Carvings*, în *Vanity Fair* (New York), XVIII, mai 1922, p. 124.

³⁹ Nicolae Agârbiceanu, *În atelierul meșterului*, în *Secolul 20* (București), 10-11-12/1976, p. 267.



Fig. 16. Partidă de golf la Saint-Cloud: Brâncuși, Henri-Pierre Roché, Erik Satie și Jeanne Robert Foster – prietenii sunt însoțiți de copii, aflați întâmplător pe terenul de golf.

După cum se poate observa, ideea colectivismului creator, condiționată de anonimatul artistului dispus să-și dizolve individualitatea în „magma unanimă” a grupului de creație, este subliniată cu tărie. Anticipând, vom observa că ea va constitui una dintre coordonatele esențiale, apte a individualiza și defini fenomenul avangardei istorice⁴⁰.

Luând în considerare ansamblul acestui context, ne putem întreba dacă înnoirea stilistică adusă de operele momentului turnantei este întemeiată doar pe descoperirea „cioplii directe” ori dacă, dimpotrivă, „funcția arhitecturală” pe care sculpturile urmau să o împlinească nu se constituie și ea în resort al amintitei înnoiri. Pe cale de consecință, ne putem întreba dacă nu cumva tendințele protoavangardiste prezente la Créteil și Puteaux – unde ideea colectivismului creator tocmai se înfiripa – pot fi făcute răspunzătoare de înnoirea viziunii sculptorului în momentul în care acesta se despărțea de soluția creatoare rodiniană, puternic marcată de tendințe individualiste. Din perspectiva unei atare întrebări – pe care o dorim nu doar retorică –, se poate admite că, prin operele momentului turnantei, Brâncuși a adus sinteza a două dintre artele majore, arhitectura și sculptura, până în pragul realizării ei efective, tangibile. Și aceasta înaintea avangardiștilor. A trebuit să treacă mai mult decât un deceniu până când efortul sintetist a doi dintre avangardiștii români – Victor Brauner și Ilarie Voronca (Fig. 17) – și-a aflat expresia în contopirea indistinctă a două arte, pictura și poezia. În manifestul pictopoeziei publicat în *75HP* ei precizează: „Pictopoezia nu e pictură, pictopoezia nu e poezie, pictopoezia e pictopoezie”⁴¹. Intrând în jocul celor doi avangardiști români – care, să nu uităm, au fost amândoi, pe rând, oaspeți ai atelierelor din Impasse Ronsin 8-11 –, totodată cedând tentațiilor unui simplu joc al spiritului, vom reformula – cu totul experimental și neexcluzând o anume doză de umor, pe

⁴⁰ Idei precum colectivism creator, operă colectivă, dezindividualizare a actului creator sunt proclamate într-unul dintre rarele manifeste prezente în spațiul avangardei românești: „Vrem stărpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romantism, goticism, bizantinism etc.) – și simplificarea procedeelelor până la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria și țesuturile românești etc.)” [Ion Vinea], *Manifest activist către tinerime*, în *Contemporanul* (București), anul III, nr. 46, 16 mai 1924, p. 10.

⁴¹ *Manifestul pictopoeziei*, în *București, anii 1920-1940, între avangardă și modernism* (catalog), București, 1994, p. 113.

care o vom lua cu împrumut din chiar arsenalul avangardiștilor – alegația brâncușiană potrivit căreia „arhitectura e sculptură”. Transformată în ipotetic manifest al unei sinteze a artelor către care sculptorul a tins de unul singur de-a lungul întregului său parcurs creator – dacă exceptăm episodul colaborării cu Modigliani, consumat între 1909-1914 –, ea ar putea fi citită și după cum urmează: „Arhitectura nu e doar arhitectură. Sculptura nu e simplă sculptură. Arhitectura e arhitectură în măsura în care este sculptură și viceversa”. Proiectul sintetist și-a aflat o materializare – fie și parțială – în Ansamblul de la Târgu-Jiu, de vreme ce Poarta sărutului (fig. 18) poate fi considerată a fi un templu în nuce. O dublă mărturie din 1938, reconstituită de regretatul Barbu Brezianu, confirmă – credem fără puțință de tăgadă – o atare realitate. Într-un interviu acordat lui Haig Acterian și Petre Țuțea în octombrie 1938, la București, sculptorul afirma:

„M-au urmărit culoarea, friza și capitelul unui *Templu al dragostei*. Dacă găsești aceste elemente, *Templul* este gata. Caut.”⁴²



Fig. 17. Ilarie Voronca și Victor Brauner la București, în 1924.

Cercetând cu oareșicare luare aminte termenii șirului, vom observa că, exceptând „culoarea”, sunt prezente elementele-cheie ale unui ordin arhitectural. Suntem de părere că pe atunci tinerii interlocutori ai lui Brâncuși au confundat „coloana” cu „culoarea”. Substituind-o pe cea dintâi celei de-a doua, obținem un șir perfect coerent, care ne dezvăluie ambițiile de arhitect ale lui Brâncuși în deplinătatea lor.

⁴² Barbu Brezianu, *Două mărturii*, în *Arta*, XXXIV, 5/1987, p. 7.

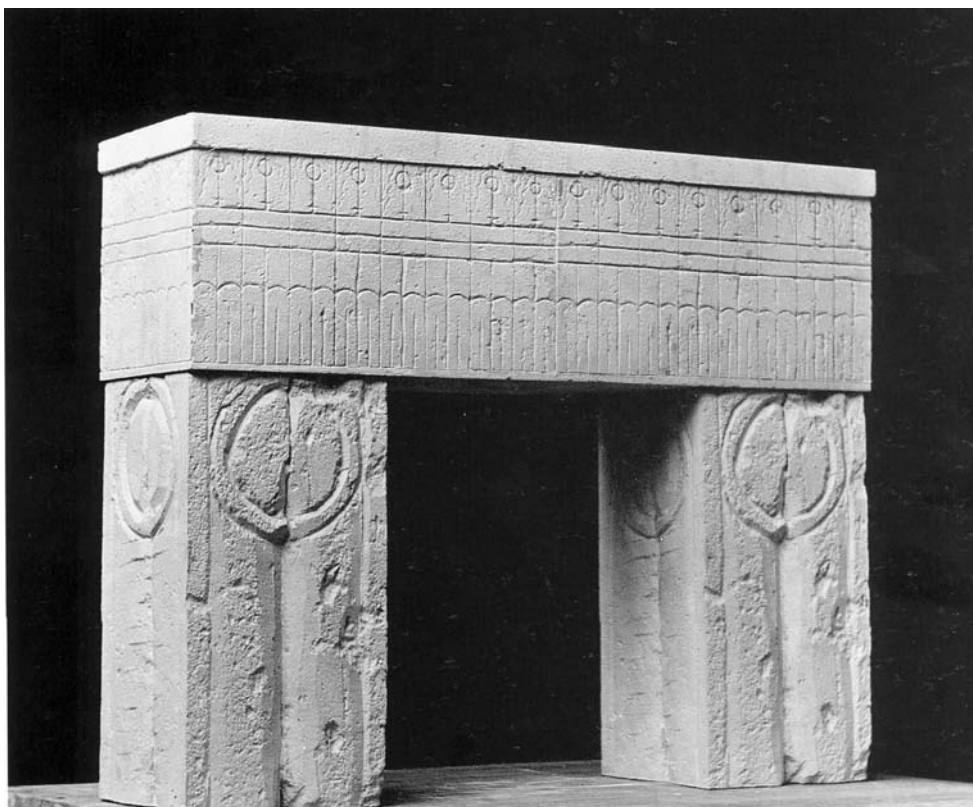


Fig. 18. Machetă a Porții sărutului (foto Brâncuși).

Dorința sa nu era doar aceea de a se manifesta în calitate de arhitect. Sculptorul tindea către descoperirea unui nou ordin în arhitectură, diferit de cele vitruviene, totuși nu opus acestora. Altfel spus, ordinul inventat de Brâncuși era unul de extracție clasică, fie și pentru motivul că artistul înțelegea să își îndrume demersul arhitectural pornind de la rigorile impuse de însăși ideea de ordin. Acceptând dialogul platonician Banchetul în calitate de sursă livrescă a operelor momentului turnantei, clasicitatea unui Brâncuși arhitect se vede încă o dată confirmată, de data aceasta din perspectivă tematică. Pornind de la titlul pe care îl atribuie unei creații prezentate în 1933 în expoziția personală de la Brummer Gallery din New York⁴³, *Coloana Sărutului* (Fig. 19), deducem că ordinul arhitectural pe care sculptorul îl căuta s-ar fi putut numi „ordin al sărutului”. Acesta ar fi urmat să fie inclus unui „Templu al dragostei”, înspre a cărei obiectivare Brâncuși și Modigliani tindeau – așa cum am putut vedea – încă din anii 1909-1914. Identitatea templului – care oscila între utopie pură și realizare efectivă – este confirmată de Brâncuși însuși, prin titlul complet sub care *Coloana sărutului* a fost înfățișată publicului newyorkez în toamna și iarna anilor 1933-1934 la Brummer Gallery din New York: *Coloana sărutului – Parte din proiectul Templului dragostei*⁴⁴ (Fig. 20 și 21). Dintr-o telegramă⁴⁵ trimisă de Brâncuși lui Duchamp – expeditorul aflându-se la Paris, iar destinatarul la New York, în calitate de organizator al expoziției de la Brummer Gallery – aflăm că artistul expozant a insistat în mod deosebit ca, în paginile catalogului aflat sub tipar, subtitlul să fie adăugat în mod obligatoriu titlului. Acționând în acest fel, Brâncuși va fi dorit să atragă luarea aminte a publicului newyorkez și a colecționarilor asupra dublei sale competențe, aceea de sculptor și arhitect. Nu este deloc exclus ca o atare împrejurare să reflecte tocmai

⁴³ Expoziția a fost deschisă între 17 noiembrie 1933 și 13 ianuarie 1934, răspunzător de instalarea ei fiind Marcel Duchamp însuși. Corespondența purtată cu acest prilej între Brâncuși și Duchamp documentează în mod amplu participarea sculptorului și, desigur, a arhitectului Brâncuși la viața artistică newyorkeză. Vezi Doina Lemny, *Les expositions à la Brummer Gallery de New York, 1926 et 1933-34*, în *L'Atelier Brancusi...* (1997), p. 198-204. De aceeași autoare vezi și *Maurice et Maurice: chronique d'une amitié*, în *Les carnets de l'Atelier Brancusi – Brancusi & Duchamp, regards historiques*, Paris, 2000, p. 47-56.

⁴⁴ *Column of the Kiss – Part of project for the Temple of Love*. Vezi fig. 21.

⁴⁵ Că titlurile sculpturilor și proiectelor arhitecturale aveau pentru Brâncuși o importanță covârșitoare ne este reconfirmat de telegrama din 5 noiembrie 1933, pe care sculptorul le-o expediază lui Marcel Duchamp și Joseph Brummer deopotrivă: „5 noiembrie Scalpendi Adăugați titlului coloanei sărutului parte din proiectul templului dragostei”. „Le 5 Novembre Scalpendi Ajoutez au titre de la colonne du baiser partie du projet du temple de l'amour Brancusi”. Vezi *L'Atelier Brancusi...* (1997), p. 199.



Fig. 19. Coloana sărutului în atelier (foto Brâncuși).

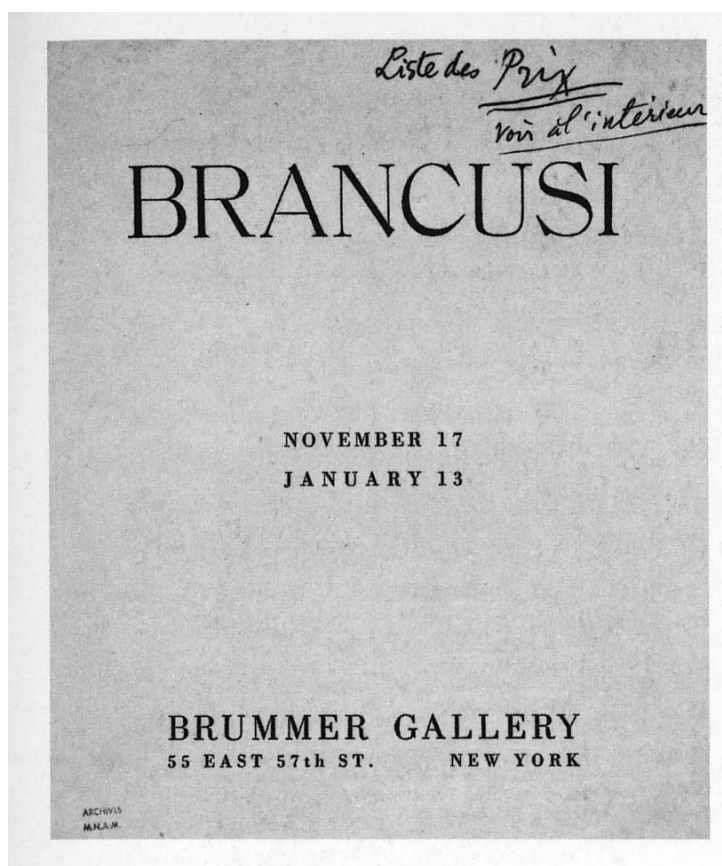


Fig. 20. Catalogul expoziției de la Brummer Gallery, New York, 1933
(Arhiva Brâncuși, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris).

(on ne peut pas faire de prix en francs. VeuX tu me repondre par retour du courrier si tu vois quelques changements à faire à ces prix-?)

1500	1. Young Bird—(marble)	2.000	
5000	2. Mrs. Eugene Meyer, Jr.—(black marble)	4.000	
1600	3. Column of the Kiss—Part of project for the Temple of Love.		
1400	4. Fountain of Narcissus—(study)		
500	5. Column Without End		
500	6. Column Without End—		Project of columns which, when enlarged, will support the arch of the firmament.
500	7. Column Without End		
	8. Bird in Space—(white marble)—		Project of Bird which, when enlarged, will fill the sky.
	Collection Mrs. C. C. Rumsey		
5000	9. Bird in Space—(blue marble)	4.000	
5000	10. Fish—(blue marble)		
1300	11. Young Bird—(polished bronze)		
500	12. Timidity—(stone)	2.000	<i>ajouté pas avec la cariatide</i>
300	13. Cup—(wood)		
1300	14. Torso of a Young Man—(polished bronze)		
800	15. Torso of a Young Man—(walnut)	1.300	
1200	16. Child's Head—(wood)		
1200	17. Study—(wood)		
1000	18. The Chief—(walnut)	1.500	
400	19. The Baroness	800	
800	20. Plaster form		

Fig. 21. Pagină a Catalogului expoziției de la Brummer Gallery, New York, 1933
(Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris).

strategiile prin care artistul încerca să identifice în îndepărtata Americă un potențial mecena, apt a-i susține proiectele arhitecturale. Este momentul să precizăm că – potrivit unei mărturii demne de crezare⁴⁶ – Brâncuși privea cu încredere către instituția mecenatului. Și era firesc să fie așa, de vreme ce proiectele sale arhitecturale, s-a văzut, nu erau nici lipsite de amploare și nici de dată recentă⁴⁷. Să mai observăm că, după cum în 1912 mediile artistice românești – incluzând și lumea colecționarilor – s-au arătat puțin apte a înțelege sinteza arhitectură-sculptură pe care Brâncuși o propunea, fie și în mod discret, prin unele titluri ale lucrărilor sale, tot așa, în 1933, atât galeristul newyorkez Joseph Brummer cât și Marcel Duchamp, organizatorul expoziției personale Brâncuși, nu erau pe deplin convinși de importanța operelor prezentate în varianta „ghips”, așadar nici asupra importanței fragmentului de arhitectură pe care Brâncuși înțelesese să îl

⁴⁶ „[...] Mai era și această problemă cu Brâncuși: el credea în mecena, în marele personaj care îi ajută pe artiști.” „[...] Il y avait aussi ce problème chez Brancusi: il croyait au mécène, au grand personnage qui aide les artistes.” Friedrich Teja Bach, interviu cu Jacques Hérold, în *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, p. 258.

⁴⁷ Ocazia avea să se ivească un an mai târziu, când Brâncuși primește cvasi-simultan comenzi pentru Târgu-Jiu și Indore. Dacă ultima dintre cele două comenzi nu va trece dincolo de stadiul de proiect – totuși, unul îndeajuns de documentat, astfel încât o reconstituire a profilului plastic, dar mai cu seamă a semnificației „templului indian” să fie posibilă –, în „Liga Națională a femeilor române din Gorj”, prezidată de Arethie Tătărescu, Brâncuși și-a descoperit pe adevăratul său mecena. Încă din primele momente – atunci când, prin mijlocirea Miliței Petrașcu, sculptorului îi este încredințată comanda –, proiectul evoluează în mod prodigios. De la ideea de „monument”, prin care „Liga” înțelegea, de bună seamă, o simplă operă statuară ce urma să fie instalată la Târgu-Jiu, se ajunge, în cele din urmă, la un ansamblu situat la confluența dintre sculptură, arhitectură și urbanism. Pentru etapele devenirii *Ansamblului de la Târgu-Jiu*, dar și pentru proiectul *Templului de la Indore*, vezi Cristian-Robert Velescu, *Artist-comanditar-mecena, un raport esențial al artei moderne – exemplul lui Brâncuși*, în *Formă și semnificație în arta românească modernă – exemplul lui Brâncuși*, București, 2002, p. 7-100. Pentru proiectul indian vezi și Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși alchimist*, București, 1996.

prezintă în preajma sculpturilor sale, subliniind – și pe această cale – sintetismul proiectului său de creație. Că Joseph Brummer nu prețuia fragmentul de arhitectură în măsura în care artistul știa să îl prețuiască, rezultă din întrebarea formulată și transmisă prin Duchamp. Gândind, poate, că valoarea economică a creațiilor turnate în ghips nu o egala pe aceea a operelor realizate în materiale definitive, el transmite, prin Duchamp, o listă de opere – incluzând și *Coloana sărutului* – care ar fi urmat să fie donate unor muzee americane în cazul în care artistul ar fi fost de acord cu o asemenea soluție⁴⁸. Nu este exclus ca galeristul newyorkez să fi avut în vedere și cheltuielile pe care ambalarea și transportul le-ar fi presupus, acestea „concurând” valoarea comercială a fragmentului de arhitectură și a celorlalte sculpturi turnate în ghips. Totuși, prețul fixat de Brâncuși recomandă *Coloana sărutului* drept o operă de excepție. Turnată în ghips fiind – așadar nebeneficiind de statutul unei opere definitive –, sculptorul se gândise că ea și-ar fi putut afla un cumpărător contra sumei de 1600 de dolari, în vreme ce *Coloanele fără sfârșit*, prezente în număr de trei în expoziția din 1933 – toate cioplite în lemn, bucurându-se așadar de statutul unor „opere finite” –, erau oferite contra sumei de 500 de dolari fiecare. Prin mijlocirea însemnărilor olografe ale lui Duchamp, făcute direct pe catalogul expoziției de la Brummer Gallery, ne este dat să aflăm prețurile formulate, în epocă, de Brâncuși⁴⁹. În 1912, în România, colecționarul Victor N. Popp și Cecilia Cuțescu-Storck sperau în ivirea unui cumpărător, care să ia asupra-și *Fragmentul dintr-un capitel*. Iată că în 1933, excluzând *de plano* posibilitatea unei valorificări comerciale, Joseph Brummer propune donarea *Coloanei sărutului* și a celorlalte opere turnate în ghips. În calitate de galerist versat, care își făcuse din comerțul de artă o specialitate⁵⁰, Joseph Brummer nu întrezărea pesemne nici o posibilitate ca fragmentul de arhitectură pe care îl expusese în galeria-i să-și găsească, vreodată, un cumpărător. De bună seamă, el privea proiectele arhitecturale brâncușiene dinspre latura lor utopică. Iată resorturile care-l vor fi determinat să sugereze soluția donării către muzee a operelor turnate în ghips. Locul de păstrare al „coloanei” expuse la Brummer Gallery nu ne este în prezent cunoscut, împrejurare ce pare să confirme, în mod paradoxal⁵¹, ipoteza „donației”. Dacă sculptorul și-ar fi luat „coloana înapoi”, aceasta ar fi trebuit să se regăsească astăzi printre exponatele de la Musée National d’Art Moderne, Centrul Georges Pompidou. Totuși, potrivit lui Friedrich Teja Bach, o altă variantă – prezentă astăzi la Musée National d’Art Moderne – ar fi fost realizată după 1933⁵², Brâncuși fiind așadar preocupat de înlocuirea „coloanei” de la Brummer Gallery cu una cvasi-identică. Atât și ar ajunge pentru ca noi să fim convinși de importanța pe care artistul o acorda acestei opere purtând conotații arhitecturale, importanță întărită atât de vechimea proiectului, cât și de consecvența cu care Brâncuși a știut să-l urmărească în timp. Este demn de remarcat că în catalogul rezonat datorat lui Friedrich Teja Bach *Coloana sărutului* expusă la Brummer Gallery este datată 1933, anul fiind urmat de semnul întrebării⁵³. În catalogul soților Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati ea este datată 1930, iar alte variante ale aceleiași opere sunt datate 1933-1937⁵⁴. Pornind de la o scrisoare pe care Milița Petrașcu i-o adresează lui Brâncuși în 8 mai 1925, datarea *Coloanei sărutului* ar putea suferi modificări. După ce relatează modul în care a împărțit între ea, Marcel Iancu și Max Herman Maxy cele douăsprezece fotografii pe care Brâncuși le trimisese spre a

⁴⁸ „[...] Brummer mă întreabă ce vrei să faci, după expoziție, cu mulajele în ghips. Vrei să-ți fie retrimise sau vrei să le donezi unor muzee din America? Brummer îmi spune că s-ar putea ocupa de plasarea lor la muzee fără nici o dificultate.” „[...] Brummer me demande ce que tu veux faire avec les moulages en plâtre après l'exposition. Veux-tu qu'ils te soient renvoyés ou veux-tu les donner à des musées en Amérique? Brummer me dit qu'il peut s'occuper de les placer dans des musées sans difficulté.” Scrisoare trimisă de Duchamp lui Brâncuși în 18 decembrie 1933, în *L'Atelier Brancusi...* (1997), p. 203.

⁴⁹ Pentru detaliile privind prețurile, vezi fig. 21. Însemnările olografe sunt ale lui Duchamp. Cum însă el cere o revizuire coborâtore a acestor prețuri, așteptând prin curier răspunsul sculptorului, e limpede că sumele fuseseră stabilite de Brâncuși.

⁵⁰ Joseph Brummer își începuse cariera de galerist newyorkez prin comercializarea obiectelor de artă decorativă, ulterior orientându-și atenția către „artele majore”, pictură și sculptură. În această a doua etapă a activității sale, Brummer se specializează în comerțul de artă modernă. Formația sa de sculptor, desăvârșită la Paris, va fi contribuit la această opțiune. Expozițiile pe care galeria sa le-a găzduit au fost consacrate lui André Derain (1922), artei africane (1922), lui Henri Matisse (1924), urmate de cele două expoziții Brâncuși (1926 și 1933). Acestea din urmă au fost gândite și organizate de Marcel Duchamp, care s-a aflat însă, pe calea corespondenței, tot timpul în legătură cu sculptorul. Vezi Krisztina Passuth, *Brancusi, Joseph Brummer et le primitivisme*, în *Brâncuși la apogeu. Noi perspective* (documentele Colocviului internațional organizat cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la nașterea lui Constantin Brâncuși – Academia Română, Comitetul național UNESCO pentru dezvoltare culturală, Ministerul Culturii și Cultelor, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române), București, 2001, p. 166-170.

⁵¹ În cazul în care donația ar fi devenit fapt real, locul de păstrare al *Coloanei sărutului* ar fi trebuit să fie totuși cunoscut, dat fiind că Joseph Brummer avea în vedere o donație către „muzee din America”.

⁵² Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, cat. nr. 259, p. 497.

⁵³ *Ibidem*, cat. nr. 258.

⁵⁴ Vezi Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi...*, cat. nr. 183, p. 309, și cat. nr. 199, p. 312.

fi prezentate în cadrul expoziției cu participare internațională a *Contimporanului* – deschisă în decembrie 1924 la București –, corespondenta solicită alte fotografii, care ar fi urmat să illustreze paginile revistei. Cu acest prilej, ea se referă în mod explicit la planul *Templului dragostei*, la un desen și la o fotografie înfățișând „doi pilaștri”⁵⁵. Să notăm, cu titlu de detaliu, că în paginile *Contimporanului* nu apar, după mai 1925, reproduceri ale operelor sculptorului. De unde deducem că Brâncuși nu a dat curs rugăminții elevei sale. Numărul din ianuarie al revistei, consacrat lui Constantin Brâncuși, fusese amplu ilustrat cu fotografii înfățișând opere statuare și vederi asupra atelierului. Deducem că acestea sunt tocmai fotografiile care fuseseră expuse în cadrul expoziției cu participare internațională. Considerăm că detaliile referitoare la opera de arhitect a sculptorului, menționate în scrisoarea Miliței Petrașcu, redatează *Coloana sărutului*, prezentată în 1933 la Brummer Gallery, opera putând fi atribuită unui interval ce coboară chiar dincolo de limita anului 1925, de vreme ce în acel moment, plan, desen și pilaștri se aflau deja în atelier. Analizând *Coloana sărutului* expusă în 1933 la New York din perspectiva plasticității sale, vom observa că, în pofida înaltului coeficient de abstracție ce o caracterizează, ea derivă totuși din motivul figurativ al *Sărutului*, operă ce rezumă, ea singură, începuturile marcate de originalitate ale artei sculptorului. Nervura centrală și suprafețele vag rotunjite, de o senzualitate abia marcată, străbat coloana-pilastru⁵⁶ pe întreaga sa înălțime. În opinia noastră, această sintaxă e un rezultat al supradimensionării unor detalii ale operei statuare *Sărutul*. Într-adevăr, parafrazându-l pe Dan Botta⁵⁷, se poate afirma că „Pilastrul” ține captivă, în structurile sale materiale, amintita operă statuară. Prin supradimensionare, ea devine, în mod explicit, o „dublă cariatidă”. Titlul pe care Brâncuși l-a atribuit coloanei-pilastru – am văzut, nu ca rezultat al simplei întâmplări ori al inspirației de moment, ci ca urmare a unei îndelungi chibzuințe și a dorinței sale exprese – certifică o atare ascendență.

Revenind la alegația lui Brâncuși privitoare la identitatea arhitectură-sculptură, totodată ținând seama de originile figurative ale *Coloanei sărutului*, suntem de părere că o mai veche afirmație brâncușiană – cea privitoare la raportul figurativ-abstract – își extinde puterea aforistică, trecând din domeniul sculpturii și asupra celui propriu arhitecturii:

„Nebuni sunt aceia care consideră munca mea ca fiind abstractă; ceea ce ei califică drept abstract e tot ce poate fi mai realist, căci ceea ce este real nu este forma exterioară, ci ideea, esența lucrurilor.”⁵⁸

Să observăm că, în cuprinsul afirmației sale, Brâncuși evită să vorbească despre sculptură ori despre arhitectură. El se exprimă în mod generic, amintind de „munca sa”. Ținând seama de identificarea arhitecturii cu sculptura, care, am văzut, intra în vederile lui Brâncuși, considerăm că ambele domenii în care creativitatea brâncușiană s-a manifestat au fost scoase din „aria jurisdicțională” a artei abstracte. Într-adevăr, sculpturi atinse de un înalt grad de abstracție – *Muza adormită*, *Prometeu*, numeroasele variante ale *Păsării în văzduh* – poartă certe repere figurative, însă atât de discrete încât – ținând cont de programul platonician de creație care a prezidat la geneza lor – privitorul realizează că efortul creator propriu lui Brâncuși tinde către surprinderea „adevăratei realități”, cea care se identifică ideilor platoniciene, și nicidecum către fixarea în structurile operei statuare a „forme exterioare”, caracteristică realismului celui mai plat. Dar ceea ce trebuie acceptat pentru domeniul sculpturii – fie și într-un târziu⁵⁹ – se extinde, *mutatis mutandis*, asupra domeniului arhitecturii. Dacă, pornind de la alegațiile sculptorului, vom admite că sculptura sa „nu este abstractă”, va trebui să admitem, prin reciprocitate, că nici arhitectura sa nu se împărtășește din puterile abstracției. Aceasta întrucât, s-a văzut, Brâncuși se manifestă în calitate de arhitect evidențiindu-și calitățile

⁵⁵ „Je vous prie bien, cher cher maître envoyez moi si c'est possible le plan du Temple d'amour, ou au moins le dessin ou la fotos de deux piliers.” (În franceză, în original.) „Vă rog frumos, dragă, dragă maestre, să-mi trimiteți, dacă este posibil, planul Templului dragostei, sau cel puțin desenul ori fotografia cu cei doi pilaștri.” Vezi *Brâncuși inedit...*, p. 295.

⁵⁶ În scrisoarea sa, Milița Petrașcu indică „doi pilaștri”, pe care îi recunoaște într-o fotografie rămasă necunoscută nouă. Avem convingerea că, atunci când vorbește de „pilaștri”, eleva lui Brâncuși avea în vedere forma prismatică, de secțiune pătrată a *Coloanei sărutului*, aflată în atelierul sculptorului. Totuși, nu este deloc exclus ca, referindu-se la „doi pilaștri”, eleva lui Brâncuși să se fi raportat mental la dubla articulare a *Coloanei sărutului*, aceasta reunind – în ordine plastică, dar și în plan simbolic – cele două personaje îmbrățișate, prezente în opera statuară *Sărutul*, din care *Coloana sărutului* derivă.

⁵⁷ Vezi nota nr. 8.

⁵⁸ „Ce sont des imbéciles qui disent mon travail abstrait; ce qu'ils qualifient d'abstrait est le plus réaliste, car ce qui est réel, ce n'est pas la forme extérieure mais l'idée, l'essence des choses.” Claire G. Guilbert, *Propos de Brancusi*, în *Prisme des Arts* (Paris), 12/1957, p. 6, apud Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, p. 351, nota nr. 3.

⁵⁹ Interpretarea în cheie platoniciană a operei lui Brâncuși a întâmpinat și întâmpină încă obiecții, argumentul cel mai des invocat fiind o anume rudimentaritate – fantezistă, în opinia noastră – a staturii intelectuale a artistului. Vezi Rosalind Krauss, „Brancusi and The Myth of Ideal Form”, în *Artforum* (New York), VIII, nr. 5, 1970, p. 39.

de cioplitor, altfel spus, sculptând. Tot așa procedau și „marii arhitecți ai catedralelor”⁶⁰. Mai mult, ținând seama de „reperle figurative” incluse fragmentelor arhitecturale pe care le-a creat, va trebui să admitem că arhitectura lui Brâncuși se împărtășește din puterile unui figurativ esențializat, rezultat al programului său platonician de creație, orientat către vizualizarea „regului ideii”. Potrivit lui Vasile Georgescu Paleolog – prieten apropiat și exeget al lui Brâncuși –, efortul sculptorului se confundă cu o constantă aproximare a limitelor amintitului „regn”:

„Prin scrutarea Formei în Sine este surprins conturul existențial al ideii.”⁶¹

Avem convingerea că exegetul avea în vedere ideea platoniciană.

Luând în considerare toată această dialectică privitoare la raportul figurativ-abstract, cu îndreptățire se va putea afirma că, în octombrie 1938, Brâncuși se afla încă în căutarea unui nou ordin arhitectural, pe care cu siguranță că l-a imaginat ca „ordin al sărutului”. Revenind la mărturia tinerilor pe atunci jurnaliști Haig Acterian și Petre Țuțea, vom observa că vocabula „caut” – cu care sculptorul își încheie considerațiile referitoare la arhitectură – devine măsura însăși a ambițiilor sale de arhitect. Un arhitect care își așază căutările în continuitatea concepțiilor clasice, vitruviene, determinate de existența ordinului în arhitectură. Nelimitate fiind, ambițiile lui Brâncuși se deschid continuu utopiei înseși.

Dimensiunea utopică, proprie creației sculptorului și arhitectului Brâncuși, angajează – după cum am încercat să demonstrăm – fenomenul unei *sui generis* sinteze a artelor. Un atare demers înrudește însă creația maestrului cu proiectele mai tinerilor săi prieteni avangardiști din spațiul românesc, din moment ce sinteza artelor era chiar ținta lor în intervalul 1924-1925. Judecând după afirmațiile lui Ion Vinea, cuprinse în *Manifestul activist către tinerime*, efortul sintetic – care-și va afla desăvârșita expresie în articolul lui Ilarie Voronca din primul număr al revistei *Integral*, intitulat „Suprarealism și integralism”⁶² – trebuia să fie precedat de o amplă activitate de structurantă. Obiectul acestei activități îl constituia chiar opera de artă tradițională, fie ea plastică, literară, muzicală ori dramatică, marcată, invariabil, de puternice accente individualiste, expresie a subiectivității creatorului⁶³. Ideea a fost proclamată și de Tristan Tzara în manifestele sale dadaiste⁶⁴. Totuși, trecând pragul atelierelor din Impasse Ronsin 8-11, Tristan Tzara, Victor Brauner, Ilarie Voronca, Marcel Iancu, Benjamin Fondane, Mihail Cosma – alături de alți avangardiști, provenind din spațiul occidental – au știut să își sacrifice în mod desăvârșit elanul distructiv și furia iconoclastă – proprii oricărui reprezentant al avangardei istorice –, devenind fanatici adulatori ai artei sculptorului. Memorabile sunt cuvintele lui Ilarie Voronca, poate cel mai pur reprezentant – în sens donquijotesch – al avangardei istorice de la noi. Pe alocuri, spusele sale par a se fi încărcat de puterile rugăciunii:

„Voi trece pe străzi, în orașe, printre vânzători ambulanți și vitrine cu obiecte strălucitoare. Sau în marile ateliere de sculptură, voi sta să ascult alături de discipoli învățăturile bătrânilor maeștri. Va fi o tăcere ca o lumină de cristal prin largile ferestre. Voi sta fără o vorbă și voi vedea cum simplu Constantin Brâncuși desnoadă din pietre mari, masive, funde – aproape imateriale – de păsări și de pești. Mă voi bucura de praful acela de calcar și de grezie pe care îl voi respira prin gură și prin haine și-n liniștea deodată luminoasă, lângă marele maestru, voi asculta cum viața, ca o stalactită, se întărește în peștera din noi.”⁶⁵

⁶⁰ Pentru paralelismul dintre demersul brâncușian și acela propriu constructorilor medievali, vezi nota nr. 38.

⁶¹ „Par la considération de la Forme en Soi, on saisit le contour existentiel de l'idée” (În franceză, în original.) V. G. Paleolog, C. Brâncuși, București, Forum, 1947, p. 32.

⁶² Ilarie Voronca, *Suprarealism și integralism*, în *Integral* (București), nr. 1, 1 martie 1925, p. 4-5.

⁶³ Vezi nota nr. 40.

⁶⁴ „E de împlinit o mare lucrare distructivă, negatoare.” „Il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir.” Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*, în *Œuvres complètes*, vol. I, p. 366.

⁶⁵ Ilarie Voronca, *Prefață la alte poeme*, în *Act de prezență*, București, Colecția Carte cu semne, 1932, p. 84-85.

AUTORUL PICTURII MURALE DIN BISERICA ADORMIRII MAICII DOMNULUI, RÂMNICU SĂRAT (1691–1697)

de CORINA POPA

Résumé

L'ensemble mural de l'église de l'ancien monastère brancovan de Râmnicu Sărat a été attribué à Pârvo Mutu, dans sa qualité de peintre des Cantacuzène, même si l'état de conservation ne permettait pas l'analyse du style et de l'iconographie de la peinture.

La récente restauration a beaucoup altéré l'aspect originaire de la peinture par des repeintures grossières, mais elle permet quand-même la reconstitution du discours iconographique.

Le programme iconographique, la distribution des scènes dans l'espace de l'autel et du naos et leur rédaction présentent des analogies évidentes avec le décor mural du catholicon de Hurezi (la Trinité, dans l'autel, Dimanche de Tous les Saints et l'*Anastasis* – Résurrection – le cycle des Miracles, dans les absides latérales, le cycle de la Passion et la Crucifixion dans la travée ouest du naos). Le modèle de Hurezi est également suivi dans la rédaction du tableau votif.

La variante iconographique de l'Hymne Acatiste aussi bien que la disposition en registres concentriques des scènes de la calotte du narthex et l'illustration de la Vie de St. Démètre et du Jugement Dernier dans l'exonarthex évoquent les solutions du maître cantacuzène de Sinaia et de Filipeștii de Pădure. Le monastère est la fondation commune du prince Constantin Brancovan et de son oncle le connétable Michel Cantacuzène, revenu d'un pèlerinage aux lieux saints, parmi lesquels, le monastère Sainte Catherine de Sinaï. La construction de Râmnic a été dès le début consacrée au Mont Sinaï. Ce qui expliquerait la représentation de Ste Catherine dans l'embrasure de la fenêtre de l'abside sud dans une variante iconographique spécifique aux icônes crétoises du XVII^e siècle. Les inscriptions en grec, ainsi que le fait qu'entre 1696 et 1697, le peintre Constantinos, coordonnateur des peintres de Hurezi, avait fini les travaux à Hurezi et n'avait pas commencé la décoration de la chapelle royale de Târgoviște, plaident en faveur de l'attribution de l'ensemble de Râmnicu Sărat au peintre grec ou, éventuellement, à la coopération entre les deux maîtres.

Keywords: Brancovan mural painting, All Saints Sunday, cretan icons, Sainte Catherine, Hurezi.

În monografia Theoderei Voinescu dedicată meșterului zugrav Pârvo Mutu se menționează, fără detalieri, că acest pictor este autorul decorului mural din biserica râmnicănească¹. La momentul redactării aceluia text, pictura din biserica Adormirii din Râmnicu Sărat era aproape de nedescifrat. Restaurarea ansamblului mural a avut loc între 2006-2011 (**Fig. 1, 2, 7**).

Autoportretele pictorului din bisericile Filipeștii de Pădure, Bordești și Berca², cu textele ce le însoțesc, inscripția din proscomidia bisericii mănăstirii Mamu l-au acreditat pe acest zugrav ca pictorul de curte al Cantacuzinilor. În această calitate i se atribuie și pictura inițială din biserica mănăstirii Cotroceni.

În situația în care nu s-au identificat alte nume de meșteri în pisanii sau în inscripțiile din proscomidii s-a considerat că e posibil ca și bisericile ctitorite de spătarul Mihail Cantacuzino de la Sinaia, Fundeni Doamnei, Colțea (București) să fi fost pictate de același zugrav. Restaurările recente ale celor trei ansambluri murale n-au adus, din păcate, așteptatele clarificări³. La Colțea, restaurarea picturii din pridvor a șters orice reper solid pentru o atribuire certă, pe criterii de stil⁴. La Sinaia, pictura din interior a fost repictată în secolul al XVIII-lea, iar cea din pridvor, foarte erodată, nu permite decât observații privind iconografia. Comparația

¹ Theodora Voinescu, *Pârvo Mutu Zugravu*, București, 1968, p. 13, 16.

² Pentru autoportretele pictorului vezi T. Voinescu *op. cit.*, fig. 1 și 36; Corina Popa, *La peinture murale de l'église du monastère Berca (le narthex)*, in R. R. H. A, Tome XLIII (2006) p. 19, fig. 1 și 2. La Berca, portretul zugravului împreună cu un personaj feminin este pictat în glăful ușii de intrare în biserică. Sub portrete inscripția precizează numele dascălului Cârstea și anul 1701.

³ Pictura murală de la Fundeni este în curs de restaurare. Lucrările vor aduce precizări privind eventuala pictură brancovenească, la Fundeni fiind atestate intervenții /repictări de secol XIX.

⁴ La Colțea restaurarea a descoperit la baza turlei, integral refăcute, urme ale picturii originale. Starea de conservare proastă a zugrăvelilor din pridvor a „încurajat”, din păcate, o intervenție masivă cu completări, ceea ce face imposibilă aprecierea stilului picturii.

acestor ansambluri murale cu pictura bisericilor de la Filipeștii de Pădure, Bordești și cele din bisericile mănăstirilor Mamul și Berca atribuite cu certitudine lui Părvu Mutu recomandă prudența și nuanțe în atribuirea acestor ansambluri. Inscripțiile și portretele de la Filipești indică faptul că acolo a lucrat o echipă de zugravi inegali ca măiestrie și talent, ceea ce se poate observa chiar la Filipești și la Berca⁵. Pictorul se dovedește a fi un artist ce stăpânește un repertoriu iconografic bogat, dar adesea oferă un discurs mai liber în conținut și formă, mai ales în spațiile pronaosului și pridvorului. Nu este desigur întâmplător faptul că la Mamul și la Râmnicu Sărat, biserici ce îl au drept ctitor pe Constantin Brâncoveanu, iconografia și stilul picturii au coerența și unitatea specifică picturii murale brâncovenești din Vâlcea.

Dimensiunile importante ale bisericii mănăstirii Adormirii din Râmnicu Sărat în comparație cu paraclisul de la Filipeștii de Pădure, cu mica biserică a mănăstirii Sinaia și chiar cu cele de la Mamul, Berca și Colțea pot explica diferențele dintre programele iconografice ale acestor ansambluri murale, deși ultimele trei sunt tot biserici de mănăstire.



Fig. 2. Râmnicu Sărat, Sf. Gheorghe, absidă sud, pictură restaurată.

Restaurarea picturii de la Râmnic din ultimii ani, curățarea acesteia, permite, cel puțin, reconstituirea programului iconografic, chiar dacă nu și analiza calităților stilistice originare ale întregului ansamblu. Pictura a fost alterată grav de repictări stângace, grosolane, neglijente în zonele superioare și în altar. Numai registrul de sfinți din naos și parțial registrul Marilor sărbători, zone curățate, încă neintegrate permit observații privind stilul picturii (**Fig. 2 și 18**). Aici se constată evidente similitudini stilistice cu pictura hurezeană: Răstignirea, portretele de apostoli și îngeri din Adormire, Banchetul lui Irod amintesc de stilul

⁵ Anca Vasiliu, *Pictura murală brâncovenească: context cultural și trăsături stilistice*, în SCIA, t. 29, 1982, p. 23. Meșterii atestați la Filipești sunt Mihail monah, Marin, Andrei, Stan, Părvu, Neagoe și Nicolae.

picturii lui Constantinos. Diferența calitativă dintre scena Adormirii și scenele Copilăriei Mariei ar pleda pentru atribuirea acestora din urmă unui zugrav mai modest, membru al echipei de pictori. Sfinții cuvioși din pronaos evocă stilul picturii din pronaosul bisericii Mamul și ar putea fi atribuiți lui Pârvu Mutu.

Mănăstirea de la Râmnicu Sărat situată nu departe de granița cu Moldova, este înconjurată de ziduri puternice, ce adăpostesc nu numai biserica și ruinele fostelor clădiri mănăstirești, ci și o monumentală casă domnească, comparabilă cu cele de la Hurezi⁶. Lăcașul este ctitoria domnului și a unchiului său Mihail Cantacuzino, spătarul, ispravnicul curții de la Târgoviște și ctitorul unor ansambluri reprezentative pentru arta brâncovenească. Mănăstirea se află într-o zonă cu importante proprietăți cantacuzine și domnești, fiind adesea vizitată de voievod. Implicarea directă a domnului Constantin Brâncoveanu la ctitorirea mănăstirii din Râmnicu Sărat ar putea explica apropierea vizibile cu iconografia picturii din catoliconul hurezean.

În seria de analogii iconografice între Hurezi și Râmnicu Sărat semnalăm reprezentarea unui scurt ciclu al Vieții Maicii Domnului (Nașterea și Intrarea Mariei în biserică), în abisida altarului (**Fig. 3 și 4**) ca și reprezentarea Sfintei Treimi în axul bolții. Este vorba de teme care pot fi regăsite în ansambluri bizantine și



Fig. 4. Hurezi, biserica mare, Pilda celor 10 fecioare, Intrarea Mariei în biserică, absida altarului.

⁶ G. Bulat, *O ctitorie brâncovenească închinată sfântului Munte Sinai (Râmnicu Sărat, 1700)*, în *G.B.*, 11-12, 1963, p. 1031-1049; H. Constantinescu, *Biserica fostei mănăstiri Râmnicu Sărat*, în *G.B.*, 1-2, 1965, p. 30-71.

balcanice⁷, dar ele nu se întâlnesc în epoca imediat premergătoare celei brâncovenești în pictura murală valahă, ca atare pot fi socotite ca înscriindu-se în seria de „reactualizări” ale unor cutume de tradiție bizantină, semnalate la biserica Doamnei și la Hurezi. Scenele mariale sunt întâlnite prima dată în altarul bisericii Doamnei, reluate apoi, la catoliconul și la bolnița Hurezilor. O alta temă de acest fel este Pilda fecioarelor nebune și a celor înțelepte ce poate fi întâlnită de asemenea numai la biserica Doamnei și la biserica mare de la Hurezi⁸.

În absidele naosului bisericii râmnice au fost pictate Duminica tuturor sfinților, pe sud (**Fig. 5 și 6**) și Anastasis, pe nord, întocmai ca și la catoliconul hurezean (**Fig. 7 și 8**). Această distribuție iconografică nu este niciodată reluată în ansamblurile vâlcene. Scena Duminicii tuturor sfinților este întâlnită, în alt context iconografic, numai în pronaosul Polovragilor, la 1703. Această temă a fost foarte probabil colportată de Constantinos, pictor grec, unul din autorii picturii de la biserica Doamnei și conducătorul echipei de pictori de la Hurezi⁹. În anii 20 ai secolului XVIII tema apare în structura programului iconografic al ansamblurilor bucureștene de la Văcărești și Stavropoleos. Prezența ei în ansamblurile din capitala țării s-ar putea explica prin originea grecească a ctitorilor celor două biserici, Duminica tuturor sfinților fiind o temă foarte frecventă în pictura de icoane grecești de secol XVII, desigur familiară atât călugărului Ioanichie de Pogoniana venit din Epir, cât și domnului Nicolae Mavrocordat¹⁰.

În naosul bisericii de la Râmnicu Sărat pictura celor două registre narative cuprinde Minuni și Fapte, în zona superioară și ciclul Marilor sărbători, pe registrul de jos, urmând același model hurezean¹¹.

Pe peretele de sud ciclul Marilor sărbători cuprinde: Buna vestire, Nașterea lui Iisus, Uciderea pruncilor, Circumciziunea, Întâmpinarea, urmată de Botez. Semnalăm prezența Uciderii pruncilor, ce urmează frecvent Nașterii, în pictura grecească a vremii, apreciată pentru calitățile sale dramatice. Selecția Minunilor este ușor diferită de cea hurezeană și cuprinde: Vindecarea paralizicului, Pilda lui Zahei, Vindecarea celor doi îndrăciți, Vindecarea de ciungi și șchiopi (**Fig. 5 și 9**). În general, similitudinile de redactare sunt semnificative în scenele de minuni și fapte, întrucât marile sărbători au structuri compoziționale consacrate, devenite poncife.

Pe peretele vestic, deși micșorat de arcadele dintre naos și pronaos, se reia structura iconografică cea mai frecventă a ansamblurilor vâlcene, ce urmează soluția de la Hurezi: Răstignirea în timpanul de vest și ciclul Patimilor pe intradosul arcului. Scena principală amintește prin numărul personajelor și reprezentarea unor prooroci de redactarea complexă de la Hurezi, mult deosebită de varianta pentru care a optat Pârvu Mutu la Filipești (**Fig. 10, 11, 12, 13**). Sub scena Crucificării, pe un timpan ușor retras față de cel cu Răstignirea, a fost pictată, conform tradiției, Adormirea Maicii Domnului (**Fig. 10**). Aici apare o variantă narativă, aproape identică cu cea de la Hurezi, și reintrodusă în pictura muntenească la Biserica Doamnei în 1683 (**Fig. 14, 15, 16**). Hramul bisericii ar explica ilustrarea unui scurt ciclu dedicat Copilăriei Mariei pe intradosul arcului ce încadrează luneta cu Adormirea¹².

Înălțimea bisericii a permis ca sub scenele ilustrând Patimile din traveea de vest să fie reprezentate Înmulțirea pâinilor, pe sud, neinclusă în discursul iconografic al bisericii mari de la Hurezi, iar pe nord, ca și la Hurezi, Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul și Banchetul lui Irod (**Fig. 17 și 18**). Amplasarea simetrică a acestor două scene în preajma Patimilor ar putea fi interpretată ca ilustrând relația dintre taina euharistică sugerată de Înmulțirea pâinilor și Patimile lui Iisus, adesea puse în pandant cu moartea Înaintemergătorului.

⁷ Efthalia C. Constantinides, *The Wallpaintings of the Panaghia Olympiotissa at Elasson in northern Tessaly*, vol. I, Atena, 1992, p. 111-112; Branislav Todici, *Gracanica slikarstvo*, Belgrad, 1988.

⁸ Tema cu semnificații eshatologice apare încă din secolul al XIV-lea în absida bisericii Sf. Nicolae Domnesc, Curtea de Argeș, alături de Ciclul Invierii.

⁹ Tot în Oltenia, la Tismana meșterii Ranite, Gligorie și Gheorghe au pictat naosul bisericii, la 1732. Pe peretele de vest al naosului s-a zugrăvit Duminica tuturor sfinților.

¹⁰ *Icoane bizantine și postbizantine din Grecia*, catalog expoziție, București, 2008. O serie de icoane provenind din colecția Muzeului de Civilizație Bizantină din Salonic și datate în secolul al XVII-lea ilustrează aceasta temă. Catalog nr. 38, 39, 40, 45. Tema nu era cu totul străină mediului valah. Din epoca lui Matei Basarab se păstrează icoana mitropolitului Ștefan dăruită schitului Bălănești-Râmnești, având hramul Duminica tuturor sfinților. Vezi A. Efremov, *Icoane românești*, București, 2002, p. 55, fig. 66. Arhimandritul Ioan de la Hurezi dăruia o icoană cu aceeași temă schitului sf. Ioan de pe valea Romanilor, mai la deal de mănăstirea Hurezi, piesa databilă 1709-1710. *Ibidem*, p. 64, fig. 93.

¹¹ Pentru detalii privind programul iconografic al catoliconului hurezean a se vedea Corina Popa, Ioana Iancovescu, *Mănăstirea Hurezi*, Simetria, 2009, p. 273-274, releveele p. 281-283.

¹² Adormirea reia întocmai formula iconografică de la Hurezi singura deosebire fiind lipsa celor doi melozi ce încadrează scena la Hurezi. Din copilăria Fecioarei sunt reprezentate: Respingerea jertfei lui Ioachim și Ana, Despărțirea celor doi, Ana și Ioachim anunțați de înger, Întâlnirea la Poarta de Aur, Ioachim și Ana cu Maria copil.

Peretele plin dintre naos și pronaos de la Hurezi a asigurat acolo o continuitate în desfășurarea ciclului Marilor sărbători, care la Râmnic se reia pe perețele de nord, în absidă, cu Schimbarea la față, Învierea lui Lazăr și Intrarea în Ierusalim.

Iconografia pronaosului oferă unul dintre puținele cazuri în care Imnul acatist, reprezentat aici în calota acestei încăperi (**Fig. 19**) este continuat pe pereții verticali de ilustrarea Sinaxarului (**Fig. 20**). Se reiau astfel marile teme ale iconografiei pronaosului de la Hurezi, care continuă tradiția picturii murale muntenești de secol XVI de la Snagov și Tismana, reluată numai sporadic în ansamblurile mateine, Plătărești, Topolnița în care Sinaxarul nu este ilustrat complet. La Râmnic Menologul prezintă o interpretare foarte apropiată de cea de la Hurezi, spațiul generos oferind posibilitatea de a combina redactări narative cu note dramatice, specifice picturii grecești contemporane cu reprezentări de sfinți izolați (**Fig. 21, 33, 34**). Ca și la Hurezi, Sinoadele ecumenice nu apar în pronaos, dar poate și la Râmnic au fost pictate inițial pe timpanele pridvorului. Pierderea picturii din aceste zone nu permite precizări.

Tabloul votiv, de pe perețele vestic al pronaosului în care apar domnul Constantin Brâncoveanu și doamna Maria împreună cu copiii lor și spătarul Mihail Cantacuzino cu soția sa Marga și cele trei fete Maria, Păuna și Ancuța, este încadrat pe pereții laterali de reprezentarea familiei: pe sud, părinții și bunicii domnului Constantin Brâncoveanu și Matei Basarab, iar pe nord Șerban Cantacuzino, voievod, fratele boierului ctitor, urmat de postelnicul Constantin Cantacuzino și soția sa Ilinca Cantacuzino, părinții celor doi Cantacuzini, după care este zugrăvit Șerban Basarab voievod, probabil Radu Șerban, tatăl domnesc al Ilincăi Cantacuzino¹³. Comparativ cu tablourile votive cantacuzine în care era zugrăvită întreaga familie, adică postelnicul cu fiii și familiile acestora, aici se reia, într-o formă concisă, logica desfășurării galeriilor de portrete de pe pereții de vest, sud și nord ai catoliconului hurezean. Regăsim chiar detaliul reprezentării lui Constantin Brâncoveanu copil, alături de părinții săi de pe perețele de vest/sud al pronaosului bisericii mari de la Hurezi. Chiar dacă mănăstirea dela Râmnicu Sărat era una din importanțele ctitorii ale domnului, reprezentările votive de aici alcătuiesc mai mult un tablou de familie în care sunt evidențiate personajele cu rang domnesc ale Basarabilor și ale Cantacuzinilor și nu unul dinastic, ca în necropola domnească de la Hurezi.

Lângă Matei Basarab, în afara tabloului ctitoricesc și de familie este zugrăvit starețul grec al mănăstirii Averkios igumen Sianites, însoțit de un text scris în limba greacă. Și aici, ca și la Hurezi și în pronaosul altor biserici vâlcene cu ample reprezentări ctitoricesci, sfinții cuvioși au fost zugrăviți în glafurile ferestrelor.

Trebuie semnalate de asemenea analogii în redactarea unor scene izolate, chiar dacă apar aici, în alte contexte iconografice, o astfel de scenă este Înțelepciunea și-a zidit casă, pictată la baza arcului de triumf. Sfinții militari apar în costume de curteni, cu excepția Sf. Gheorghe, și reiau tipologiile de portrete de la Hurezi (Sf. Teodor, Sf. Serghie și Vach, cei doi arhangheli). Evidențierea Sf. Gheorghe, prin costumul militar ce-l poartă și prin locul ocupat în registrul de sfinți mucenici, s-ar putea explica printr-o preferință cantacuzină pentru acest protector al armatelor Bizanțului. Ilustrarea vieții sale în pronaosul bisericii Doamnei, apoi în pronaosul paraclisului cantacuzin de la Filipeștii de Pădure și mai târziu în pridvorul bisericii mănăstirii Sinaia, ctitoria spătarului Mihail Cantacuzino ar pleda în acest sens.

Pridvorul mai păstrează fragmentar, pe perețele de răsărit o Judecată de Apoi în varianta „grecească” întâlnită la Băjești, Filipeștii de Pădure, Hurezi, Sinaia, Mamul, Cozia.

În paralel trebuie semnalate similitudini între ansamblurile atribuite cu certitudine lui Pârvu Mutu și decorul mural al bisericii în discuție.

Astfel redactarea Cortului mărturiei din absidă este foarte apropiată de formula de la Filipeștii de Pădure și Berca. Reprezentarea Platiterei pe un fond de nori înconjurată de îngeri, în calota pronaosului, reia soluția de la Filipești.

Intervenția lui Pârvu Mutu este evidentă mai ales în modul în care sunt ordonate strofele Imnului acatist și scenele Sinaxarului din calota pronaosului în registre concentrice amintind de distribuția scenelor de pe calota din altarul bisericii mănăstirii Berca și de cea din calotele pridvoarelor de la Sinaia și Fundenii Doamnei (**Fig. 22**). Ilustrarea strofei 18 a Imnului acatist: „Vrând să mântuiască lumea” prin Anapeson (**Fig. 23 și 24**) evocă tradiția muntenească a secolului XVI, pentru care Pârvu Mutu a optat și în pronaosul bisericilor Filipeștii de Pădure și Berca, marcând totodată o soluție diferită de redactarea hurezeană.

¹³ G. Bulat, *O ctitorie brâncovenească*, p. 1031-1032.

În ansamblul său, programul iconografic din pronaosul bisericilor de la Filipești și Berca prezintă un discurs discontinuu și puțin confuz, ce nu mai apare la Râmnic și nici la Mamul. Astfel, la Filipești de Pădure, pe peretele de vest al naosului pe același registru, după ultimul Sinod, apare Sacrificul lui Avraam, urmat de Paralic, iar pe celălalt registru după Rugul aprins începe Viața sf. Gheorghe (**Fig. 25**).

Programul iconografic de la Râmnicu Sărat s-ar putea datora în primul rând exigențelor celor doi ctitori, dar și „ofertei” pictorilor, aici neputându-se identifica un iconograf asemenea starețului de la Hurezi, arhimandritul Ioan. Coerența discursului iconografic s-ar putea datora, în primul rând, lui Constantinos.

În pictura din bolta pridvorului, cu mari lacune, s-a putut descifra o scenă din viața Sf. Dumitru, cu inscripție (**Fig. 26**). Acest detaliu este dovada că și aici, ca și la Sinaia, au fost ilustrate martiriile Sfinților Dumitru, Gheorghe și desigur cel al Sfintei Ecaterina. Prezența acestei ultime secvețe hagiografice este plauzibilă în condițiile în care mănăstirea de la Râmnic a fost de la început închinată Muntelui Sinai, poate la îndemnul lui Mihail spătarul, care făcuse un lung pelerinaj, împreună cu mama sa, la locurile sfinte, ajungând și la Muntele Sinai. Spătarul ridicase deja între 1690-1695 mica mănăstire închinată aceluiași loc, sfânt lăcaș ce a dat apoi numele localității Sinaia.

Mănăstirea de la Râmnicu Sărat a fost închinată Muntelui Sinai și mănăstirii Sf. Ecaterina, ceea ce ar explica faptul că la mănăstirea Sinai s-a păstrat un portret al voievodului donator, iar spătarul cerea zugravului de la Sinaia să picteze în bolta pridvorului scene din viața muceniței. Interesul celor doi ctitori de la Râmnicu Sărat pentru mucenița Ecaterina, este confirmat de o imagine singulară pictată în glăful ferestrei din absida de sud, reprezentare diferită de cea de la Hurezi și chiar de imaginea incipit a vieții sfintei de la Sinaia.

Sfânta apare însoțită de cărți, instrumente geometrice, un glob ce evocă educația aleasă a sfintei, înveștmântată într-un costum bogat ce indică „neamul împărătesc” al muceniței¹⁴ (**Fig. 27**). Sfânta ține în mână un crucifix, deasupra roții ce se referă la primul instrument al martiriului ei, ea fiind în cele din urmă decapitată. Reprezentarea lui Iisus crucificat sugerează că martiriul acestei sfinte, ca și cel al tuturor celor care s-au sacrificat pentru credința lor în Hristos, urma exemplul christic. Imaginea Sf. Ecaterina reia un model grecesc de largă circulație, ilustrat de icoane cretane, începând cu 1600 (**Fig. 28**). Chatzidakis consideră că acest tip iconografic a fost creat poate deja la sfârșitul secolului XVI, dar se răspândește, mai ales, după 1612 prin picturile lui Ieremia Palladas și mai ales prin cele ale lui G. Klotzas și Michael Damaskinos și Victor, aceștia din urmă mai dispuși să combine elemente bizantine cu cele occidentale¹⁵.

Este foarte probabil ca o icoană a acestei sfinte să fi fost adusă de spătarul pelerin, ca icoană particulară sau, ca și în cazul mănăstirii Hurezi, să fi funcționat, asemenea Sf. Procopie, ca cel de al doilea hram al bisericii și să fi făcut parte din primul iconostas. Starețul sinaiot al mănăstirii, igumenul Averkios, putea să aducă cu sine o asemenea icoană la noul metoh al Sinaiului.

Menționez cu alt prilej că iconografia bolții pridvorului de la Sinaia atestă un anume atașament pentru tradiția bizantină evidențiind cultul celor doi sfinți militari, protectori ai celor două capitale al Bizanțului: Constantinopol și Salonic. În seria de sfinți mucenici, numai Sf. Gheorghe este reprezentat, la Râmnic în costum militar. Sinaiul era evocat, la Sinaia, prin viața Sf. Ecaterina, loc ce reprezenta în mentalul epocii medievale, alături de Ierusalim și Athos, una din cele trei capitale spirituale ale lumii ortodoxe. În documentele de danie ale celor doi ctitori se pomenește în primul rând faptul că Sinaiul este locul unor teofanii, „sfânt și de D-zeu umblat Muntele Sinai”, dar și faptul că începuturile vieții monahale la Sinai se leagă de împăratul Iustinian „care mănăstire este zidită și înălțată den temelie de răposatul și înaltul împărat Iustinian cel mare”¹⁶. Astfel gestul de închinare al mănăstirii muntene se înscria într-o lungă tradiție reprezentând încă un moment de Bizanț după Bizanț.

Apropierile semnalate între discursul iconografic al bisericii de la Râmnicu Sărat și cel al catoliconului de la Hurezi, pe de o parte, și elementele comune cu ansambluri cantacuzine atribuite cu certitudine lui Părvu Mutu ar putea indica faptul că pictorii au cunoscut și reluat secvențe și soluții din pictura bisericii mari de la Hurezi încheiată la 1694, la Râmnicu Sărat. Subtilitățile discursului iconografic de la Hurezi nu se întâlnesc, însă, la Râmnic.

¹⁴ *Proloagele*, Craiova, 1991, p. 281.

¹⁵ M. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellenique de Venise*, Veneția, 1962, p. 113, catalog nr. 92, pl. 36; Nanno Chadzidakis, *Apo ton Hadaka ste Venetia* (Venetiae quasi alterum Byzantium), Athina, 1993, p. 178, pl. 44 și p. 182-183, pl. 46. Icoana datorată pictorului Victor face parte din colecția pinacotecii din Vicenza.

¹⁶ G. Bulat, *op. cit.*, p. 1041 și 1039.



Fig. 29. Râmnicu Sărat, Efrem Sirul, glaf freastră sud, pronaos.

Menționăm faptul că pisaniile lungi din bisericile vâlcene referitoare la zugrăvi lipsesc în ctitoriile cantacuzine, locul lor fiind luat de portrete la Filipești, Berca, Bordești, inscripții în glaful ușii sau în casa scărilor. La Râmnic, nu se mai păstrează nici pomelnicul din proscomidiar, nici vreo inscripție, în pronaos.

Trebuie semnalat și faptul, omis până acum, că toate inscripțiile ce însoțesc scenele sunt redactate în limba greacă, cu excepția legendelor de la tablourile ctitorilor. Nu este vorba de replicarea inscripțiilor, caracterele literelor au o calitate grafică apropiată de cea întâlnită la Hurezi.

În concluzie, considerăm că cei doi ctitori, două personalități cu un gust artistic ales și conștienți de rolul și reponsabilitățile ce le revin în lumea postbizantină, au optat pentru această sinteză iconografică dintre programul de la Hurezi și cel de la Sinaia. Aceasta putea corespunde mai bine mesajului postbizantin al acestei picturi ce îmbină echilibrat tradiția bizantină păstrată în Țara Românească cu noutățile și preferințele iconografice și de stil ale artei postbizantine grecești de la sfârșitul secolului XVII. Acest lucru putea fi

realizat prin colaborarea celor doi zugravi, șefii echipelor de pictori activi în epocă: Pârvu Mutu și Constantin. Acesta din urmă terminase, la 1694, împodobirea cu picturi a catoliconului și încă nu lucra la Târgoviște, unde este menționat la 1699. Pârvu Mutu încheiase lucrările la Filipeștii de Pădure în 1692, și la 1695, decorarea bisericii Sinaia, iar la 1699 este atestat la Mamul, poate chemat de domn după experiența de la Râmnicu Sărat¹⁷.



Fig. 30. Hurezi, Efrem Sirul, glaf freastră sud, pronaos.

Pisania bisericii confirmată de documente plasează înălțarea mănăstirii și împodobirea bisericii în intervalul 1691-1697. Prin urmare, anii 1696 sau 1697 ar putea coincide cu perioada pictării bisericii, interval în care cei doi pictori erau liberi.

¹⁷ Pentru Mamul și ansamblurile murale brâncovenești din Vâlcea a se vedea Corina Popa, Ioana Iancovescu, *Repertoriul picturilor murale brâncovenești. Județul Vâlcea*, București, 2008, vol. I, p. 159–169 și vol II, p. 85–95.



Fig. 1. Râmnicu Sărat, biserica fostei mănăstiri, Deisis, naos, absida sud. Pictura înainte de curățare.



Fig. 3. Râmnicu Sărat, Pilda celor 10 fecioare, Intrarea Mariei în biserică, absida altarului, zonă repictată.



Fig. 5. Râmnicu Sărat, Duminica tuturor sfinților, naos, absida de sud.



Fig. 6. Hurezi, catolicon, Duminica tuturor sfinților, naos, absida de sud.



Fig. 7. Râmnicu Sărat, Anastasis, absidă nord, zonă cu repictări.



Fig. 8. Hurezi, Anastasis, naos, absidă nord.



Fig. 9. Hurezi, Botezul, Schimbarea la față, Vindecarea celor doi îndrăciți, Pilda smochinului neroditor, perete sud, naos.



Fig. 10. Râmnicu Sărat, Ciclul Patimilor și Răstignirea, travee de vest, naos.



Fig. 11. Râmnicu Sărat, Răstignirea.



Fig. 12. Hurezi, catolicon, Răstignirea și scene din Patimi, timpan vest, naos.



Fig. 13. Filipeștii de Pădure, biserica Trei ierarhi, Răstignirea, registru, absida nord.



Fig. 14. Hurezi, biserica mare, Adormirea Maicii Domnului, perete vest, naos.



Fig. 15. Râmnicu Sărat, Adormirea Maicii Domnului, Apostolii la Maria.



Fig. 16. Râmnicu Sărat, Adormirea Maicii Domnului, detaliu.



Fig. 17. Hurezi, catolicon, Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul și Banchetul lui Irod, perete nord, naos.



Fig. 18. Râmnicu Sărat, Banchetul lui Irod, perete nord, naos.



Fig. 19. Râmnicu Sărat, Maica Domnului Platitera și Imnul acatist, calotă pronaos.



Fig. 20. Râmnicu Sărat, Sinaxar, pronaos, peretele de răsărit.



Fig. 21. Hurezi, Sinaxar, pronaos.



Fig. 22. Sinaia, Iisus Emmanuel și secvențe din viațile sfinților Gheorghe și Dumitru, boltă, pridvor.



Fig. 23. Filipeștii de Pădure, Anapeson, perete vest, pronaos.



Fig. 24. Râmnicu Sărat, Imnul Acatist, Anapeson, calotă pronaos.



Fig. 25. Filipeștii de Pădure, Viața sf. Gheorghe, perete vest, pronaos.



Fig. 26. Râmnicu Sărat, Scenă din viața sf. Dumitru, pridvor.



Fig. 27. Râmnicu Sărat, Sfânta Ecaterina, glaful ferestrei din absida de sud.



Fig. 28. Sf. Ecaterina, icoană cretană, secol XVII.

INTIMISMUL ÎN GRAFICA LUI ION GEORGESCU

de CORINA TEACĂ

Abstract

The article puts into light the intimist substance of Ion Georgescu's painting. Georgescu is best known for his academic sculpture, the painting remaining in the shadow of his major works.

Keywords: intimism, 19th century, Ion Georgescu, painting, orientalism.

În 1930, în cartea sa dedicată picturii franceze moderne, scriitorul și criticul Camille Mauclair definea intimismul drept „o anume intruziune a idealului psihologic, o revelare a sufletului prin intermediul lucrurilor pictate, sugestia magnetică prin descrierea aparențelor, a ceea ce se află dincolo de ele, sensul intim al spectacolului vieții”¹. Termenul de *intimism*, impus de André Gide în 1896, era inițial legat de un segment particular al producției artistice a lui Édouard Vuillard și Pierre Bonnard, și anume *tema interiorului*. Într-un sens mai puțin specific, intimismul desemnează o zonă a picturii de gen proprie sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX, ce *presupune* o explorare a spațiului interior.

Tema interiorului nu constituie o noutate în pictura europeană, dar ceea ce e decelat drept noutate în figurările plastice de la sfârșitul secolului XIX, este o accentuată dimensiune subiectivă, consonantă cu deschiderea epocii către cunoașterea și evaluarea vieții interioare a individului.

Deși având funcții diferite, reprezentările celor două spații – interiorul domestic și atelierul – reflectă aceeași relație existentă între subiectul uman și ambianța în care locuiește, căreia îi împrumută din propria substanță, lăsându-se la rândul său modelat spiritual de ea.

Cele trei lucrări la care mă voi referi aparțin lui Ion Georgescu, artist cunoscut mai mult prin sculptura sa decât prin pictură și grafică. Deși parte dintre aceste lucrări au fost reproduse în diverse publicații, și amintim aici în primul rând *Repertoriul graficii românești din secolul al XIX-lea*, ele nu au suscitat prea mult interesul istoricilor de artă. Lucrările sale de grafică și pictură, ce sunt conservate în Cabinetul de Stampe al Muzeului Național de Artă din București și în Biblioteca Academiei, dezvăluie un evantai tematic variat, mergând de la portret și peisaj, la natură moartă și flori, cărora li se adaugă proiecte de obiecte decorative sau monumente precum și câteva schițe de compoziție. După cum își amintea fostul său elev, sculptorul Pavelescu Dimo², Ion Georgescu era un neobosit desenator. Citând articolul acestuia publicat în 1935, G. Oprescu sublinia cu justete disponibilitatea aproape nediferențiată a artistului în fața oricărui subiect sau motiv pictural oricât de neînsemnat: „I-a plăcut însă lui Georgescu să deseneze, și aceasta se vede în tot ce întreprinde: mai întâiu, pentru a preciza detaliile sculpturilor pe care era obligat să le execute, apoi pentru mulțumirea de a desena, fără nici un scop practic. Carnetele sale erau pline de schițe de tot soiul, în negru sau acuarelă, de la detaliile de draperii, până la studiile de interpretare a unei fizionomii sau proiecte repezi de compoziție”³.

Din acest repertoriu atât de vast, descris succint de G. Oprescu, tema atelierului constituie un capitol particular; ne sunt cunoscute până în prezent trei reprezentări de acest tip, deși numărul lor se poate să fi fost

¹ Camille Mauclair, *Un siècle de peinture française. 1820-1920*, Paris, 1930, p. 149.

² Dimo Pavelescu, *Profesorul sculptor I. Georgescu*, în *Pictura și sculptura*, no. 3, 1935, p. 20.

³ G. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1934?, p. 194.

mai mare. Două dintre ele sunt datate de către artist 1889. Cea de a treia, nu este datată, însă din punct de vedere stilistic se integrează acestui grup.

Privite în ansamblu se poate observa un crescendo în succesiunea imaginilor. Atelierul gol, în care trăiesc propriile plăsmuiri, atelierul în care prezența umană se citește cu greu, pierdută între piesele de mobilier și lucrările de artă, ca un accesoriu suplimentar al spațiului, și, în fine, ultima, dar cea mai importantă în care artistul își inserează propria efigie. Dacă în primele două acuarele este evidentă această viață proprie a locului în termenii lui Mauclair, în cea de-a treia accentul se mută asupra personajului. În acest *Autoportret în atelier*, atrage atenția un detaliu vestimentar al locatarului scenei, și anume fesul turcesc, piesă de costum oriental purtată de artist în spațiul său privat. Se cunosc alte trei autoportrete ale artistului, de data aceasta înfățișându-se cu turban, imagini ce devansează cu doi ani amintitul *Autoportret în atelier* din 1889. Recurența unor piese orientale în repertoriul său face ca această reprezentare să dobândească o relevanță sporită, depășind sfera unui simplu scenariu plastic. Atelierul devine astfel nu numai un loc unde materia se transformă în obiect de artă sub puterea imaginației, dar și un loc al reveriilor levantine, al refugiului în propria lume. În mod cert, creația artistului român, nu merge în direcția experimentelor plastice ale unui Vuillard, nu alunecă spre decorativismul acestuia; de asemenea, la Georgescu interiorul nu dobândește niciodată acea forță ce copleșește uneori până la disoluție subiectul uman. Spirit conservator, Georgescu rămâne fidel unui descriptivism, în general de bună calitate, pe care l-a asimilat în timpul studiilor de la București și Paris. Cu toate acestea, rezultatele depășesc perimetrul artei academice. Există în aceste acuarele o certă sensibilitate față de calitățile luminii, un mod aparte de a o trata, ce vine, poate, din contactul cu arta impresionistă, care îl plasează în zona unui modernism temperat. Deși educat în spiritul artei academice, Ion Georgescu s-a preocupat să-și actualizeze educația prin lecturi și vizite la marile muzee pariziene. Într-o scrisoare datată 16 august 1878 tânărul Ion Georgescu îi relatează fostului său profesor Constantin I. Stăncescu detaliile vieții sale studențești.

„Stimabile Professore! Sunt mai mult de două luni de când am plecat din țară fără să vă fi spus ceva despre situațiunea noastră, pentru care în întârziere cred că ne veți scusa.

Stimabile Professore, de când am venit în Paris am început a merge la șco[a]lă de Belle Arte, ocupându-ne pentru prima o[a]ră cu partea principală și materială a artei: Dessenu și Modelatu, ca se ne putem conforma manierei lor; pe urmă vom merge și la celelalte cursuri care ne interese[a]ză mai puțin pentru un moment (cu to[a]te că dupe ce vin de la șco[a]lă mă ocup cu lectură relativ la Artă); căci cursurile de Istorie, Anatomie și altele încep a se termina și așa că trebuie să le medităm acasă. [...] În acest timp am vizitat Marele Luvru, Luxemburg și alte monumente afară de Versailles și Saint Germain. [...]

Sperăm a vedea ceva mai mult la Expozițiunea Universală care a început a se fini unele părți [...].”

Formația sa se va fi completat printr-o călătorie în Italia, destinație obligatorie pentru orice student la Belle-Arte. În privința acestei călătorii nu se cunosc multe detalii. Ea este menționată în corespondența lui Alexandru Odobescu întâi într-o scrisoare către Sașa Odobescu din 30 aprilie/12 mai 1881⁴:

„Hier aussi j'ai eu chez moi les deux jeunes artistes roumains: I. Georgesco, le sculpteur (qui a une très gentille statue d'enfant en prière au salon et qui doit partir pour Rome) et Dimitresco-Mirea, le peintre qui a exposé un portrait d'enfant ...” O altă scrisoare, cu aceeași dată, îi este adresată lui V. A. Urechia⁵: „Ministerul are aci doi juni trimiși ca să se perfecționeze în artă: 1. Ion Georgescu, sculptor și elev distins al lui A. Dumont și Delaplanche, care sub no. 3921 a expus la salonul de estimp o delicioasă statuă, reprezentând un copil făcându-și rugăciunea, căruia juriul i-a dat un loc foarte avantajos.

Această lucrare a băgat pe talentul nostru june artist în cheltuieli, pe care trebuie să le soldeze, ca să se poată porni în Italia, unde are să studieze originalele artei antice și producțiunile plastice ale Renașterei.

El a făcut o cerere de o mie de franci la minister.

Amice, te rog, acordă-i această mie de franci cât mai iute, ca să nu-și piardă timpul.”

Cererea se pare că a fost onorată pentru că, tot prin Odobescu aflăm că Georgescu a primit suma de 800 de franci. Este posibil să fie vorba de două călătorii în Italia, cea din 1881, și cea din 1885 documentată azi printr-o scurtă serie de vedute luate la Veneția și Massa Carrara. Din aceste călătorii își va realimenta probabil și gustul pentru costumul istoric. Apetența pentru travesti, deși foarte prezentă și în societatea românească a vremii, o dobândise probabil în anii petrecuți la Paris, adică între 1878-1882. Din această perioadă datează o serie de portrete în ulei precum: *Personaj costumat*, probabil acea pânză cu un paj

⁴ Alexandru Odobescu, *Opere*, IX, *Corespondență 1880-1883*, Ed. Academiei, București, 1983, p. 142.

⁵ *Ibidem*, p. 144.

amintită într-o cronică a expoziției din acel an de la sala Stavropoleos, cronică publicată în *Resboiul român*⁶, și de asemenea, un *Portret de femeie*, ambele din 1881 și portretul unui *Țigan cu chitară* pictat în 1882, în care amprenta academistă este foarte puternică. Cam în aceeași perioadă Andreescu, aflat și el la Paris, realizează lucrări similare. Principalul său biograf, Radu Bogdan, considera aceste lucrări din 1880, pe când Andreescu studia la Academia Julian, drept exerciții obișnuite având ca miză redarea expresiei și a costumului personajului. Este interesant că G. Oprescu, vorbind despre pictura lui Georgescu marchează, existența unor similitudini cu peisajele lui Andreescu, dar consideră improbabilă o relație mai strânsă între cei doi menită să explice aceste înrudiri: „Când Georgescu pictează, tablourile lui s-ar putea confunda aproape cu peisajele lui Andreescu, deși, după cum știm, acesta, timid și solitar, n-a putut avea cu sculptorul un contact mai prelungit, admitând că l-ar fi cunoscut, care să explice și o influență. În acele peisaje, care nu sunt rare în opera lui Georgescu, unul excelent exista în colecția regretatului Dendrino. Se remarcă același sentiment cald și adânc, aproape religios, în fața naturii, aceeași manieră largă și sigură de a purta pensula încărcată de o materie colorată, abundentă și groasă, lăsând urme vizibile pe suportul tabloului, poate însă într-o gamă ceva mai clară decât la Georgescu”⁷. Ipoteza lui Oprescu este infirmată de Marin Mihalache care afirmă că cei doi tineri artiști se cunoșteau, mai mult chiar, împărțiseră o vreme atelierul în Franța, de unde se vor întoarce în același an 1882⁸. În Franța ambii expun la Salonul parizian, iar în țară se vor reîntâlni în câteva rânduri în sălile de expoziție. În același an 1882 Ion Georgescu, alături de colegul său G.D. Mirea și de foștii lor profesori de la Școala de Belle Arte, Theodor Aman și C.I. Stăncescu, îl conduce pe Andreescu pe ultimul drum.

Revenind la problema raportului stilistic dintre operele celor doi, putem compara cele două maniere prin prisma a două modele pictate de fiecare dintre ei, în poze destul de asemănătoare. Ele fac parte din seria personajelor în costume de epocă: unul nedatat reprezentând un bătrân în costum oriental, și un portret feminin. Versiunea portretului feminin realizată de Georgescu este datată 1881. În cazul picturii de șevalet se poate vorbi într-adevăr, așa cum sugerase Oprescu, despre coincidențe stilistice, și poate – acest fapt rămâne de demonstrat – despre o eventuală influență a lui Andreescu asupra manierei sale.

⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România*, București 2008.

⁷ George Oprescu, *Ion Georgescu*, în *Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii literare*, seria II, tom VII, București, 1948, p. 2.

⁸ Cf. Marin Mihalache, *Ion Georgescu*, București, 1983.

INTIMISMUL ÎN GRAFICA LUI ION GEORGESCU

de CORINA TEACĂ

Abstract

The article puts into light the intimist substance of Ion Georgescu's painting. Georgescu is best known for his academic sculpture, the painting remaining in the shadow of his major works.

Keywords: intimism, 19th century, Ion Georgescu, painting, orientalism.

În 1930, în cartea sa dedicată picturii franceze moderne, scriitorul și criticul Camille Mauclair definea intimismul drept „o anume intruziune a idealului psihologic, o revelare a sufletului prin intermediul lucrurilor pictate, sugestia magnetică prin descrierea aparențelor, a ceea ce se află dincolo de ele, sensul intim al spectacolului vieții”¹. Termenul de *intimism*, impus de André Gide în 1896, era inițial legat de un segment particular al producției artistice a lui Édouard Vuillard și Pierre Bonnard, și anume *tema interiorului*. Într-un sens mai puțin specific, intimismul desemnează o zonă a picturii de gen proprie sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX, ce *presupune* o explorare a spațiului interior.

Tema interiorului nu constituie o noutate în pictura europeană, dar ceea ce e decelat drept noutate în figurările plastice de la sfârșitul secolului XIX, este o accentuată dimensiune subiectivă, consonantă cu deschiderea epocii către cunoașterea și evaluarea vieții interioare a individului.

Deși având funcții diferite, reprezentările celor două spații – interiorul domestic și atelierul – reflectă aceeași relație existentă între subiectul uman și ambianța în care locuiește, căreia îi împrumută din propria substanță, lăsându-se la rândul său modelat spiritual de ea.

Cele trei lucrări la care mă voi referi aparțin lui Ion Georgescu, artist cunoscut mai mult prin sculptura sa decât prin pictură și grafică. Deși parte dintre aceste lucrări au fost reproduse în diverse publicații, și amintim aici în primul rând *Repertoriul graficii românești din secolul al XIX-lea*, ele nu au suscitat prea mult interesul istoricilor de artă. Lucrările sale de grafică și pictură, ce sunt conservate în Cabinetul de Stampe al Muzeului Național de Artă din București și în Biblioteca Academiei, dezvăluie un evantai tematic variat, mergând de la portret și peisaj, la natură moartă și flori, cărora li se adaugă proiecte de obiecte decorative sau monumente precum și câteva schițe de compoziție. După cum își amintea fostul său elev, sculptorul Pavelescu Dimo², Ion Georgescu era un neobosit desenator. Citând articolul acestuia publicat în 1935, G. Oprescu sublinia cu justete disponibilitatea aproape nediferențiată a artistului în fața oricărui subiect sau motiv pictural oricât de neînsemnat: „I-a plăcut însă lui Georgescu să deseneze, și aceasta se vede în tot ce întreprinde: mai întâiu, pentru a preciza detaliile sculpturilor pe care era obligat să le execute, apoi pentru mulțumirea de a desena, fără nici un scop practic. Carnetele sale erau pline de schițe de tot soiul, în negru sau acuarelă, de la detaliile de draperii, până la studiile de interpretare a unei fizionomii sau proiecte repezi de compoziție”³.

Din acest repertoriu atât de vast, descris succint de G. Oprescu, tema atelierului constituie un capitol particular; ne sunt cunoscute până în prezent trei reprezentări de acest tip, deși numărul lor se poate să fi fost

¹ Camille Mauclair, *Un siècle de peinture française. 1820-1920*, Paris, 1930, p. 149.

² Dimo Pavelescu, *Profesorul sculptor I. Georgescu*, în *Pictura și sculptura*, no. 3, 1935, p. 20.

³ G. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1934?, p. 194.

mai mare. Două dintre ele sunt datate de către artist 1889. Cea de a treia, nu este datată, însă din punct de vedere stilistic se integrează acestui grup.

Privite în ansamblu se poate observa un crescendo în succesiunea imaginilor. Atelierul gol, în care trăiesc propriile plăsmuiri, atelierul în care prezența umană se citește cu greu, pierdută între piesele de mobilier și lucrările de artă, ca un accesoriu suplimentar al spațiului, și, în fine, ultima, dar cea mai importantă în care artistul își inserează propria efigie. Dacă în primele două acuarele este evidentă această viață proprie a locului în termenii lui Mauclair, în cea de-a treia accentul se mută asupra personajului. În acest *Autoportret în atelier*, atrage atenția un detaliu vestimentar al locatarului scenei, și anume fesul turcesc, piesă de costum oriental purtată de artist în spațiul său privat. Se cunosc alte trei autoportrete ale artistului, de data aceasta înfățișându-se cu turban, imagini ce devansează cu doi ani amintitul *Autoportret în atelier* din 1889. Recurența unor piese orientale în repertoriul său face ca această reprezentare să dobândească o relevanță sporită, depășind sfera unui simplu scenariu plastic. Atelierul devine astfel nu numai un loc unde materia se transformă în obiect de artă sub puterea imaginației, dar și un loc al reveriilor levantine, al refugiului în propria lume. În mod cert, creația artistului român, nu merge în direcția experimentelor plastice ale unui Vuillard, nu alunecă spre decorativismul acestuia; de asemenea, la Georgescu interiorul nu dobândește niciodată acea forță ce copleșește uneori până la disoluție subiectul uman. Spirit conservator, Georgescu rămâne fidel unui descriptivism, în general de bună calitate, pe care l-a asimilat în timpul studiilor de la București și Paris. Cu toate acestea, rezultatele depășesc perimetrul artei academiste. Există în aceste acuarele o certă sensibilitate față de calitățile luminii, un mod aparte de a o trata, ce vine, poate, din contactul cu arta impresionistă, care îl plasează în zona unui modernism temperat. Deși educat în spiritul artei academiste, Ion Georgescu s-a preocupat să-și actualizeze educația prin lecturi și vizite la marile muzee pariziene. Într-o scrisoare datată 16 august 1878 tânărul Ion Georgescu îi relatează fostului său profesor Constantin I. Stăncescu detaliile vieții sale studențești.

„Stimabile Professore! Sunt mai mult de două luni de când am plecat din țară fără să vă fi spus ceva despre situațiunea noastră, pentru care în întârziere cred că ne veți scusa.

Stimabile Professore, de când am venit în Paris am început a merge la șco[a]lă de Belle Arte, ocupându-ne pentru prima o[a]ră cu partea principală și materială a artei: Dessenu și Modelatu, ca se ne putem conforma manierei lor; pe urmă vom merge și la celelalte cursuri care ne interese[a]ză mai puțin pentru un moment (cu to[a]te că dupe ce vin de la șco[a]lă mă ocup cu lectură relativ la Artă); căci cursurile de Istorie, Anatomie și altele încep a se termina și așa că trebuie să le medităm acasă. [...] În acest timp am vizitat Marele Luvru, Luxemburg și alte monumente afară de Versailles și Saint Germain. [...]

Sperăm a vedea ceva mai mult la Expozițiunea Universală care a început a se fini unele părți [...].”

Formația sa se va fi completat printr-o călătorie în Italia, destinație obligatorie pentru orice student la Belle-Arte. În privința acestei călătorii nu se cunosc multe detalii. Ea este menționată în corespondența lui Alexandru Odobescu întâi într-o scrisoare către Sașa Odobescu din 30 aprilie/12 mai 1881⁴:

„Hier aussi j'ai eu chez moi les deux jeunes artistes roumains: I. Georgesco, le sculpteur (qui a une très gentille statue d'enfant en prière au salon et qui doit partir pour Rome) et Dimitresco-Mirea, le peintre qui a exposé un portrait d'enfant ...” O altă scrisoare, cu aceeași dată, îi este adresată lui V. A. Urechia⁵: „Ministerul are aci doi juni trimiși ca să se perfecționeze în artă: 1. Ion Georgescu, sculptor și elev distins al lui A. Dumont și Delaplanche, care sub no. 3921 a expus la salonul de estimp o delicioasă statuă, reprezentând un copil făcându-și rugăciunea, căruia juriul i-a dat un loc foarte avantajos.

Această lucrare a băgat pe talentul nostru june artist în cheltuieli, pe care trebuie să le soldeze, ca să se poată porni în Italia, unde are să studieze originalele artei antice și producțiunile plastice ale Renașterei.

El a făcut o cerere de o mie de franci la minister.

Amice, te rog, acordă-i această mie de franci cât mai iute, ca să nu-și piardă timpul.”

Cererea se pare că a fost onorată pentru că, tot prin Odobescu aflăm că Georgescu a primit suma de 800 de franci. Este posibil să fie vorba de două călătorii în Italia, cea din 1881, și cea din 1885 documentată azi printr-o scurtă serie de vedute luate la Veneția și Massa Carrara. Din aceste călătorii își va realimenta probabil și gustul pentru costumul istoric. Apetența pentru travesti, deși foarte prezentă și în societatea românească a vremii, o dobândise probabil în anii petrecuți la Paris, adică între 1878-1882. Din această perioadă datează o serie de portrete în ulei precum: *Personaj costumat*, probabil acea pânză cu un paj

⁴ Alexandru Odobescu, *Opere*, IX, *Corespondență 1880-1883*, Ed. Academiei, București, 1983, p. 142.

⁵ *Ibidem*, p. 144.

amintită într-o cronică a expoziției din acel an de la sala Stavropoleos, cronică publicată în *Resboiul român*⁶, și de asemenea, un *Portret de femeie*, ambele din 1881 și portretul unui *Țigan cu chitară* pictat în 1882, în care amprenta academistă este foarte puternică. Cam în aceeași perioadă Andreescu, aflat și el la Paris, realizează lucrări similare. Principalul său biograf, Radu Bogdan, considera aceste lucrări din 1880, pe când Andreescu studia la Academia Julian, drept exerciții obișnuite având ca miză redarea expresiei și a costumului personajului. Este interesant că G. Oprescu, vorbind despre pictura lui Georgescu marchează, existența unor similitudini cu peisajele lui Andreescu, dar consideră improbabilă o relație mai strânsă între cei doi menită să explice aceste înrudiri: „Când Georgescu pictează, tablourile lui s-ar putea confunda aproape cu peisajele lui Andreescu, deși, după cum știm, acesta, timid și solitar, n-a putut avea cu sculptorul un contact mai prelungit, admitând că l-ar fi cunoscut, care să explice și o influență. În acele peisaje, care nu sunt rare în opera lui Georgescu, unul excelent exista în colecția regretatului Dendrino. Se remarcă același sentiment cald și adânc, aproape religios, în fața naturii, aceeași manieră largă și sigură de a purta pensula încărcată de o materie colorată, abundentă și groasă, lăsând urme vizibile pe suportul tabloului, poate însă într-o gamă ceva mai clară decât la Georgescu”⁷. Ipoteza lui Oprescu este infirmată de Marin Mihalache care afirmă că cei doi tineri artiști se cunoșteau, mai mult chiar, împărțiseră o vreme atelierul în Franța, de unde se vor întoarce în același an 1882⁸. În Franța ambii expun la Salonul parizian, iar în țară se vor reîntâlni în câteva rânduri în sălile de expoziție. În același an 1882 Ion Georgescu, alături de colegul său G.D. Mirea și de foștii lor profesori de la Școala de Belle Arte, Theodor Aman și C.I. Stăncescu, îl conduce pe Andreescu pe ultimul drum.

Revenind la problema raportului stilistic dintre operele celor doi, putem compara cele două maniere prin prisma a două modele pictate de fiecare dintre ei, în poze destul de asemănătoare. Ele fac parte din seria personajelor în costume de epocă: unul nedatată reprezentând un bătrân în costum oriental, și un portret feminin. Versiunea portretului feminin realizată de Georgescu este datată 1881. În cazul picturii de șevalet se poate vorbi într-adevăr, așa cum sugerase Oprescu, despre coincidențe stilistice, și poate – acest fapt rămâne de demonstrat – despre o eventuală influență a lui Andreescu asupra manierei sale.

⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România*, București 2008.

⁷ George Oprescu, *Ion Georgescu*, în *Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii literare*, seria II, tom VII, București, 1948, p. 2.

⁸ Cf. Marin Mihalache, *Ion Georgescu*, București, 1983.

ANTONIO DE LA GANDARA (1861-1917), UN PORTRAITISTE MONDAIN OUBLIÉ, UN PARCOURS, UN RÉSEAU, UNE MODE*

par GABRIEL BADEA-PĂUN

Résumé

Cet article tente de présenter l'ensemble de la carrière et de l'œuvre de maturité d'Antonio de La Gandara (Paris, 1861 – Paris, 1917), en commentant ses envois les plus remarquables dans les Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts entre 1895 et 1914.

Après une formation dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme à l'École des Beaux-Arts, et un bref passage par le Cabaret du Chat Noir, une première exposition personnelle à grand succès mondain en 1893 chez Durand-Ruel, lui amène des commandes prestigieuses de portraits de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie européenne. L'article permet de définir la place de son œuvre dans le domaine du portrait et son insertion dans le milieu des portraitistes dits «mondains» de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Cette étude est complétée par un passage sur ses relations avec le milieu littéraire de son temps et des écrivains tels que: Marcel Proust, Edmond de Goncourt, Henri de Régnier ou Jean Lorrain.

Keywords: Antonio de la Gandara, Salons, Goncourt, Proust, Henri de Régnier, Society portraitist.

Lorsque La Gandara meurt d'une crise cardiaque le 31 juin 1917 dans son atelier du 22, rue Monsieur le Prince, en portraitiste attendant son modèle, l'actrice Madeleine Chaumont (dates inconnues), la presse, focalisée sur le déroulement de la guerre, ne lui consacre que de très rares nécrologies. Le seul article substantiel est écrit par le critique William Ritter (1867-1955) : « Antonio de La Gandara, artiste que l'on a qualifié de mondain parce qu'il fut peintre du grand monde, c'est vrai – mais il le fut de l'intellectuel peut-être tout autant – était en réalité un maître réfléchi, profond et silencieux dont l'art fait honneur à notre époque à la façon de celui des vraiment grands... Plus distant que Helleu, dépourvu de tout snobisme à la Jacques Émile Blanche, d'un autre raffinement que Lavery, dénué de la brutalité de Sargent mais avec des dons de mise en scène bien plus impressionnants et discrets, pénétrant parfois la psychologie de son modèle par irradiation divinatoire à la Carrière, inventeur de lignes rares à la Boldini... souvent parfait, autant que Whistler, dans l'ambiance et ce que j'appellerais la pudeur de la couleur, il fut certainement l'un des portraitistes dont le témoignage comptera le plus lorsqu'il s'agira, dans un siècle ou deux, de se représenter l'allure, la manière d'être, le port de l'élite intellectuelle et sociale du Paris de la troisième République... »¹.

* Nous remplissons le plus agréable des devoirs en exprimant notre déférente gratitude à ceux qui nous ont aidés et incités à entreprendre ce travail, Monsieur le Professeur Bruno Foucart, Monsieur le Professeur Adrian-Silvan Ionescu, Monsieur Richard Ormond, Mademoiselle Adriana Dumitran. Je tiens à remercier Madame. Caroline Corbeau-Parsons et Madame Daniela Arțăreanu qui ont eu l'amicale patience de revoir le manuscrit de cet article et de nous faire d'utiles suggestions.

Nous avons consacré plusieurs articles à l'activité artistique de La Gandara, *Antonio de La Gandara, un portraitiste de la Belle Époque, accompagné du catalogue raisonné de son œuvre peint, dessiné et lithographié*, thèse de doctorat sous la direction de Monsieur le Professeur Bruno Foucart à Paris IV-Sorbonne, soutenue le 18 juin 2005, ainsi que plusieurs articles, comme suit : *De l'atelier de Gérôme au Cabaret Chat Noir. Les années de formation d'Antonio de La Gandara (1861-1917)*, dans *Le Vieux Montmartre, Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie Le Vieux Montmartre*, Paris, Nouvelle série, fascicule N° 75, octobre 2005, p. 12-36; *Un intermezzo lithographique – les estampes d'Antonio de La Gandara*, dans *Nouvelles de l'Estampe*, Paris, n° 207, juillet-septembre 2006, p. 23-36 ; *Entre mondanité et mécénat – les avatars d'une relation, Robert de Montesquiou et Antonio de La Gandara*, dans *la Revue de la Bibliothèque Nationale*, N° 25/2007 – *La presse du XX^e siècle*, p. 54-62 ; *L'exposition Antonio de La Gandara chez Durand-Ruel en mars 1893 : la naissance d'un portraitiste mondain*, conférence à la Société de l'Histoire de l'Art français, présentée à l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, le 18 novembre 2006, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2007, p. 315-334 + planches XII-XVI ; *Les peintres whistlériens aux Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1890-1903*, conférence à la Société de l'Histoire de l'Art français, présentée à l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, le 5 avril 2008, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, p. 303-322.

¹ William Ritter, *Figure d'artiste. Antonio de La Gandara*, coupure de presse d'un journal non indiqué, Musée d'Orsay, Documentation, dossier La Gandara.

La réévaluation récente de l'époque 1900 n'a pas profité à La Gandara, même s'il est souvent annexé au groupe des personnalités qui l'illustre. La Gandara a été plutôt relégué aux notes de bas de pages ne contenant la plupart du temps aucune tentative de comprendre l'artiste ou le personnage créé autour de son image. Il est affublé de l'étiquette traditionnellement destinée aux « petits maîtres ». Dans ces conditions, la question essentielle de sa place actuelle se pose. En premier lieu parmi ses pairs, les autres portraitistes qualifiés de *mondains*, et ensuite dans le monde artistique de son époque. N'est-il que l'artiste du compromis, attentif aux nouveautés, mais cultivant à la fois la mode et la prudence ? A-t-il une originalité ? Apporte-t-il une contribution à cet art du portrait qui se meurt ?



Fig. 1. Photographie inconnu, *Antonio de La Gandara*, tirage argentique sur papier, collection de l'auteur.

On entrevoit une partie de la réponse dans son évolution. Le point de départ est un art imprégné par le classicisme de l'enseignement à l'École des Beaux-Arts de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) au dessin précis, sûr, que La Gandara a toujours pratiqué, allié aux recherches de Auguste-Théodule Ribot (1823-1891) et Auguste Boulard-père (1825-1897). Il embrasse ensuite le symbolisme, le japonisme et la recherche impressionniste sur la lumière. Mais toutes ces esthétiques, si différentes, si complémentaires, ont-elles pu se fondre pour aboutir à un style propre à cet artiste ? Certes, Jean-Léon Gérôme comme Ribot, le japonisme et les recherches impressionnistes ont joué des rôles déterminants dans la constitution de son esthétique.

La Gandara a toujours privilégié le dessin, seul gage, pour lui, d'obtenir la place des portraitistes d'autrefois, de la Renaissance, du Siècle d'Or ou des maîtres flamands du XVII^e siècle. Le dessin est la « certitude » dont il va témoigner tout au long de sa vie, bien qu'elle ne soit pas exclusive de nouveautés. Le japonisme, greffé sur les techniques apprises dans l'atelier de Gérôme, l'a simplement amené vers un dessin plus épuré, des volumes plus simples et un agencement différent de l'œuvre.

Dès 1888-1889, sous l'influence de James McNeill Abbott Whistler (1834-1903), l'artiste travaille son style avec acharnement. Il renonce aux empâtements appris au contact de Boulard et Ribot et sa technique évolue vers l'utilisation de couleurs fluides qui suivent précisément, en le sublimant, le tracé du dessin. Il perfectionne cette technique et assimile la leçon de l'histoire, celle de Diego Velasquez (1599-1660), de Francisco de Goya (1747-1828) ou de Pierre-Paul Rubens (1577-1640), en la transposant, via la leçon de modernité de Whistler, jusqu'au point qu'il croit ultime. Contrairement à ce que l'oubli total de La Gandara dans les années suivant sa mort pourrait suggérer, ce n'est pas, à cette époque, la qualité de la création de l'artiste qui est en cause. Il est largement au niveau des autres peintres qui épousent le courant *whistlérien* et

seront tout aussi malmenés par la postérité. Comme ceux qui transposaient la quintessence de l'époque dans leur peinture, il suscitera le mépris qui l'atteindra dans l'ensemble de ses productions, les meilleures comme les moins bonnes.

L'admiration dirigée vers la personnalité des modèles qu'on reconnaissait avec un certain plaisir n'a-t-elle pas renforcé cette impossibilité de se renouveler, à partir des années 1900 ?

Une analyse de son art témoigne en effet que sa première volonté n'est pas d'évoquer des états d'âme, même si la critique a longuement évoqué cette recherche à propos de ses portraits des années 1889-1900. Il veut broser des effigies empreintes d'une certaine idée, il est vrai, changeante à chaque époque, celle de l'élégance. Il privilégie la forme au détriment du sujet. Mais ne le fait-il pas à la demande même de ses modèles ? Et cette demande n'est-elle pas directement liée à l'éclectisme résultant du contexte économique, social et artistique de l'époque ? Ne réagit-il pas comme les autres portraitistes de son temps, John Singer Sargent (1856-1925), Giovanni Boldini (1842-1931) ou Philip de Laszlo (1869-1937) ?

Ces œuvres, qui préoccupèrent le « goût du jour », sont-elles définitivement dépassées ? La Gandara, encouragé par son premier mécène devenu proche ami, le comte Robert de Montesquiou, se rêve en portraitiste d'autrefois, en peintre des grands de ce monde sans se questionner. Il n'est guère soucieux de préserver sa liberté artistique et les attaches qu'il se crée l'inféodent presque entièrement au goût de ses commanditaires. Il préfère le compromis à la marginalité ! Sa virtuosité, évidente dans le dessin, est le pilier de l'esthétique de son œuvre. Héritier d'une idée attardée, du romantisme en décomposition, il exprime son regret pour un certain goût qui disparaît. Entre cette expression du goût historique et celui du génie qui domine la modernité, les deux tendances complémentaires de son époque, La Gandara se montre partagé. Il a peur de ce qu'il croit être le terrorisme novateur des avant-gardes, il cultive le respect des valeurs traditionnelles. Cependant il ne récuse pas complètement cette modernité. En assimilant à son art les théories artistiques de Whistler, ainsi que certaines recherches impressionnistes dans ses paysages, il a fait un pas. Il est évident qu'il n'a pas pu se créer sans ces influences.

Une autre question se pose dans ce contexte, celle du rapport entre l'art de La Gandara et la littérature contemporaine. Ces rapports avec certains des écrivains les plus connus de son temps auraient-ils été déterminants dans la définition de son style ? Ne fut-il pas écrasé en les côtoyant ? La réponse est oui sans équivoque ! Il partage l'image d'une élégance qui a ses racines solidement ancrées dans le passé, dans un certain XVIII^e siècle issu des plumes d'Edmond de Goncourt (1822-1896), de Jean Lorrain (1855-1906), de Marcel Proust (1871-1922) ou de Henri de Régnier (1864-1936). Cette élégance passéiste, son idéal, est le reflet de leurs œuvres.

PORTRAITISTE À LA MODE – UNE POSITION ENVIÉE

L'exposition chez Durand Ruel en 1893 établit la réputation de La Gandara. Elle ne cesse de grandir au fil des expositions auxquelles il participe et des articles qui lui sont consacrés. L'écho est si grand que l'on peut à peine se l'imaginer aujourd'hui. De plus, il a une dimension internationale. Pour se rendre compte de cette gloire arrivée si vite et qui s'installe pour toute une décennie, il faut citer un autre témoignage. Dans son volume de souvenirs, *Yesterday was mine*, publié en exil à Londres en 1948, la princesse roumaine Anne-Marie Callimachi, née Vacaresco (1892-1970), qui avait bien connu la vie parisienne et l'élite de la Troisième République autour de 1900, écrit : « Aucun peintre n'égala la gloire, presque populaire, de Boldini. La Gandara dépendait des bruns et des ocres et pensait être une émulation du Greco, mais n'attint qu'un maniérisme décadent. Laszlo, superficiel et blasé, était le chromo-portraitiste officiel de la royauté, de l'élite et de la finance. Jacques Blanche, caustique et fastidieux, était peut-être le seul artiste à faire des bons portraits. Pourtant chacun avait ses admirateurs »².

Le statut de portraitiste à la mode est très envié, car il apporte une certaine aisance financière. La conjoncture économique générale de la fin du XIX^e siècle, et surtout l'absence d'impôt sur la plus-value, donne une vive impulsion aux transactions spéculatives. La conception doublement élitiste de la consommation esthétique est un privilège des héritiers de la culture et de l'argent. Elle procure des circonstances propices à des acheteurs bourgeois, nostalgiques des modèles aristocratiques. Un autre élément

² Anne-Marie Callimachi, *Yesterday was mine*, New York, Londres, Toronto, Whistley House, 1948, p. 165.

favorable à l'agrandissement du marché est constitué par la mobilité de plus en plus importante des élites, rendue possible par la quasi généralisation des chemins de fer en Europe à partir des années 1880. Les artistes, les commanditaires et les œuvres voyagent plus fréquemment et plus loin.

À la clientèle traditionnelle, formée par les souverains et l'aristocratie, ainsi que la haute bourgeoisie issue de la finance ou de l'industrie, s'ajoute de plus en plus souvent la bourgeoisie moyenne et les milieux artistiques, surtout ceux du théâtre. Les acteurs et les actrices acquièrent dès les années 1880 une respectabilité sociale qu'ils n'avaient pas auparavant³. Ils deviennent une présence indispensable pour attirer le public. Plusieurs revues consacrées à l'actualité théâtrale commencent à paraître en 1902. La plus importante, *Le Théâtre*, propose à ses lecteurs chaque année à partir de 1908, à l'ouverture de chaque Salon, un article richement illustré sur les portraits exposés des acteurs et des actrices en vogue. Ces articles sont signés de la plume de Charles Saunier (1865-19 ?) et, à partir de 1912, de Henri de Curzon (1861-1942).

Il y a aussi également les personnalités auxquelles les peintres offrent gratuitement leurs portraits en raison de leur grande visibilité médiatique. Sur les cimaises des Salons ou des expositions importantes, ces portraits attirent les visiteurs et la critique. La plupart des quarante portraits d'Anna de Noailles⁴, née princesse de Bassaraba-Brancovan (1876-1933), l'auteur inspiré du *Cœur innombrable* (1901), du *Visage émerveillé* (1904) ou des *Eblouissements* (1907), reine du Tout Paris, ne sont pas issus d'une commande mais ils lui sont offerts. Et parfois, elle les refuse comme c'est le cas pour son buste sculpté par Auguste Rodin (1840-1917) (à présent au Musée Rodin, Paris). En effet, l'artiste ne lui avait pas épargné la vision de son nez trop aquilin.

La Gandara, qui réalise au début de 1899 le portrait de la comtesse, flatté d'avoir été choisi, lui montre une admiration sans bornes et essaie de maintenir les meilleures relations avec elle afin qu'elle accepte de prêter ensuite ce portrait à plusieurs expositions comme c'est le cas en 1907 pour l'exposition *Portraits de femmes, 1870-1900* organisée au château de Bagatelle⁵.

De façon générale, les artistes essayent de décrocher certaines commandes prestigieuses à tous prix. La Gandara écrit ainsi plusieurs lettres au Président Raymond Poincaré (1860-1934 ; Président de la République française entre 1913 et 1920) en espérant sans doute la commande d'un portrait⁶. De même Laszlo fait spécialement une visite à Rome en 1924 et sollicite du Pape Pie XI (1857-1939 ; Souverain Pontife entre 1922 et 1939) quelques séances de pose pour faire son portrait. Il propose aussi un portrait gratuit à Albert Einstein (1879-1955), mais un voyage l'empêche de faire aboutir son projet⁷. Parfois, pour certains de ses amis comme Monsieur et Madame Norie-Miller (dates inconnues), il accepte de peindre des portraits pour des prix « exceptionnellement réduits », mais avec la condition de la plus stricte confidentialité !

D'autres peintres, bien que n'étant pas habituellement considérés comme des portraitistes, essayent aussi d'entrer dans le système par des commandes prestigieuses, même moins bien payées. L'orientaliste

³ Pour le statut de l'acteur à partir du Premier Empire jusqu'à l'aube de la première guerre mondiale voir aussi : Julie Pellegrin-Gérard, *Portraits d'acteurs français à la Belle Époque*, dans le catalogue de l'exposition *Sur scène en 1900 : portraits d'acteurs*, musée d'Evreux, Ancien-Evêché, 1^{er} février-27 avril 2003. Paris, Somogy, 2003.

⁴ Citons les portraits qui forment cette étonnante et riche galerie : Nathalie Argyropoulo, fusain 1931 (resté dans la famille) ; Jacques-Emile Blanche, huile, 1903 (resté dans la famille) ; *Idem*, huile, 1914 et ses 3 esquisses préparatoires ; *Idem*, huile, 1918 (Rouen, Musée des Beaux-Arts, donnés par l'artiste) ; Romaine Brooks, 1908 (non localisé) ; Jean Cocteau, plusieurs portraits dessinés (non localisé) ; Jean-Gabriel Domergue, huile (non localisé) ; Hélène-Clémentine Dufau, huile, 1914 (non localisé) ; Pierre-Félix Fix-Masseau, bronze, 1936, Evian ; Jean-Louis Forain, huile, 1904-1905 (Musée Carnavalet-Histoire de Paris) ; Léonard Tsugaru Foujita, huile, 1924, et ses trois esquisses préparatoires (restées dans la famille) ; Jean de Gaigneron, huile, 1915 (Musée Carnavalet-Histoire de Paris) ; Franz de Haas, huile, 1931, (non localisé) ; Paul-César Helleu, trois pointe-sèches, 1905 (restées dans la famille) ; Richard Heyd, crayon, 1931 (non localisé) ; Nelly Jacquemart-André, huile (non localisé) ; Edmond Lapeyre, huile, 1909 (non localisé) ; Philip de Laszlo, trois huiles datées de 1913 et 1920 (Musée d'Orsay et famille de Laszlo, Londres) ; Yolande duchesse de Luynes, huile, 1886 (non localisé) ; Auguste Rodin, marbre et plus de quatre variantes en plâtre, 1905-1906 ; Marie Scheikevitch, fusain, 1924 (non localisé) ; Sem, plusieurs lithographies-caricatures (restées dans la famille) ; Paul Thevenaz, huile (non localisé) ; Kees Van Dongen, huile, 1931 (Stedjlike Museum, Amsterdam) ; James Vibert, plâtre, 1936 (non localisé) ; Edouard Vuillard, huile, 1932 (Musée du Louvre) ; Joseph Wencker, huile, 1895 (non localisé) ; Ignacio Zuloaga y Zabaleta, huile, 1913 (Musée des Beaux-Arts, Bilbao).

⁵ BI, Ms 7229 (Anna de Noailles, Correspondance), lettre datée de 10 mai 1907, de La Gandara à Anna de Noailles.

⁶ BNF, Dépt. de Mss., NAF 16005 (papiers Poincaré), f. 281 et 282. Les deux lettres sont non datées. Dans celle du f° 281 A. de La Gandara écrivait : « Veuillez agréer Monsieur le président les félicitations les plus sincères d'un peintre qui vous fut présenté au Banquet Goncourt et qui eu le plaisir d'entendre votre beau discours. » La deuxième est occasionnée par la nouvelle année, sans doute celle de 1914.

⁷ Pour une relation de Laszlo avec ses modèles voir l'étude de Suzanne Bailey, *De Laszlo's relationship with his patrons and sitters*, dans *Laszlo, a brush with grandeur*, p. 51-64. L'essai se base sur la particulièrement riche archive de Laszlo, en possession de ses descendants à Londres.

Jean-Jules Antoine Lecomte du Nouÿ (1842-1923) expose ainsi au Salon de la Société des Artistes français un *Portrait de Carmen Sylva écoutant les voix de la forêt* (château de Pelesch, Sinaïa). Son envoi n'est cependant pas suivi d'importantes commandes françaises⁸.



Fig. 2. Antonio de La Gandara, *Portrait du comte Robert de Montesquiou-Fezensac*, fusain aux accents de craie sur papier marron, 63 × 29 cm ; non signé ; non daté [fin janvier – début février 1892]. HISTORIQUE: Racheté par le Duc de Gramont au légataire testamentaire du Robert de Montesquiou-Fezensac, resté depuis dans sa descendance, coll. part., Paris.

⁸ Voir pour les portraits de la famille royale de Roumanie notre article *Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ (1842-1923) à la cour royale de Roumanie*, communication devant la Société de l'Histoire de l'Art français le 8 janvier 2005, dans *Bulletin de la SHAF*, p. 257-281.

Les commanditaires ne se contentent plus d'un seul portrait. Ils mettent les artistes en compétition et se créent de véritables galeries de leur égo. Le portrait n'est plus seulement montré chez soi, il l'est aussi de plus en plus fréquemment dans les expositions thématiques consacrées à ce genre. Il est même vendu aux collections publiques, françaises ou internationales. Le portrait d'apparat, celui du roi et de la grande aristocratie, se démocratise. La mode est récente. Son inventeur paraît être Alfred Bruyas (1822-1876), peintre issu d'une riche famille de marchands, qui entre sous le Second Empire en relation avec les principaux artistes de son temps, d'Alexandre Cabanel (1823-1883) et Thomas Couture (1815-1875) à Gustave Courbet (1819-1877). Il compose ainsi une prestigieuse galerie, un recueil des différentes interprétations suggérées par sa personne, qu'il laisse à sa mort au Musée Fabre de Montpellier. L'exemple de ce *Narcisse bourgeois* n'est pas inconnu car, deux générations plus tard, Robert de Montesquiou s'empresse de lui dédier un article dans son recueil rassemblant toutes les vanités du temps, *Professionnelles beautés*.

L'État achète très peu de portraits pendant les vingt premières années de la Troisième République et ses rares achats s'expliquent presque toujours par la personnalité du modèle. Pasteur par Albert Edelfeldt (1854-1905) est ainsi acquis en 1884 (Musée d'Orsay), puis *Jean-Paul Laurens* par son fils Albert Laurens (1870-1934), *Benjamin-Constant* (Musée d'Orsay) et *Antonin Mercié* (Toulouse, Musée des Augustins) par Angèle Delasalle (1867-1941), *Bonnat* par son élève Denis Etcheverry (1861-1950), (localisation actuelle inconnue), *Sem* par François Flameng (1856-1923) (localisation actuelle inconnue), *Roll* par Lucien Levy-Dhurmer (1865-1953), *La famille Thaulow* par Jacques-Emile Blanche (1861-1942), *Verlaine* par Eugène Carrière (1849-1906) (les deux au Musée d'Orsay), *Carpeaux* par Albert Maignan (1845-1908) (Musée des Beaux-Arts d'Amiens). Cette règle est exceptionnellement transgressée, mais c'est le cas lorsque l'État se porte acquéreur, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1899, du *Portrait de Madame Rémy Salvator* par La Gandara, malgré l'absence de célébrité du modèle.

À partir de 1912, les achats occasionnels d'un portrait ou deux par an progressent jusqu'à six ou sept et les œuvres ne sont plus choisies seulement pour le modèle présenté, mais aussi pour les qualités picturales du tableau⁹. Les prix pratiqués sont nettement inférieurs à ceux que les artistes demandent à un collectionneur.

Il est évident que la concurrence existe en premier lieu au niveau du *produit* : le marché est un champ de tensions où les grandes querelles artistiques et les compétitions économiques s'interpellent. Pour chacun des acteurs : peintre, marchand, critique ou amateur, il s'agit de livrer bataille pour imposer, faire reconnaître et faire valoir la conception de l'art qu'il fait ou qu'il a choisi de défendre. Car l'artiste, pour assurer son existence, n'est affranchi ni du marchand, ni de la critique, ni de la demande, ni des mécanismes publicitaires. Même s'il les récuse toujours dans ses propos, son appréciation et sa reconnaissance passent par la médiation du marché et de l'argent.

Une fois acquise la reconnaissance publique, un portrait se paye très cher. Le plafond des prix est commun à tous les portraitistes considérés comme importants. Quelques exemples : dans une lettre de 1895, La Gandara précise à l'organisateur du Salon des Beaux-Arts de Bruxelles : « Quant au prix que je demande pour mes portraits, il varie de 5 000 à 10 000 au minimum »¹⁰. Dans une autre lettre de 1902 adressée à Edouard Raguet (dates inconnues), il écrit : « Je peindrai un portrait entier pour huit mille francs, c'est la somme minimum, un portrait mi-corps quatre mille francs, un buste deux mille francs »¹¹.

En 1918, Paul-Albert Besnard (1849-1934) vend à l'architecte J. Hermant (dates inconnues) son *Portrait de la Dame aux dahlias* pour 7000 francs. C'est la somme que lui donne Georges Petit (1856-1920) pour ses portraits à l'huile¹². Dans une lettre non datée adressée à un inconnu, Boldini donne aussi ses prix : « tête a 3000 francs, portrait jusqu'aux genoux 5000 francs, en pied : 8000 francs ». Et il continue « Dans le cas où la commande me sera faite, il serait aisé d'en être prévenu un mois à l'avance »¹³. Sargent pratique vers 1900 des prix identiques¹⁴. Paul-César Helleu (1859-1927) semble un peu moins cher. Dans une lettre du 1^{er} décembre 1918, il demande « 1500 francs pour un portrait, s'il est fait en une ou deux séances »¹⁵, sans toutefois préciser les dimensions. Il augmente ses prix lorsqu'il s'agit d'un portrait pour le marché américain, comme le *Portrait de Madame Deckelheimer* (localisation actuelle inconnue) pour lequel il demande

⁹ Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, 1995, p. 159.

¹⁰ Dans une lettre conservée à la Bibliothèque Royale de Belgique, non datée. Inv. MSII 7.133/361.

¹¹ Coll. part., Paris.

¹² Information fournie par Madame Chantal Beauvalot qui est en train de rédiger le catalogue raisonné de l'artiste.

¹³ Lettre non datée, adressée à un correspondant français inconnu, Institut Néerlandais, Paris, Inv. 1977 – 510.

¹⁴ *Ibidem*, lettre non datée, adressée à un correspondant français inconnu, Inv. 1977 – 513.

¹⁵ *Ibidem*, lettre adressée à un correspondant français inconnu, Inv. 1992 – A.965.

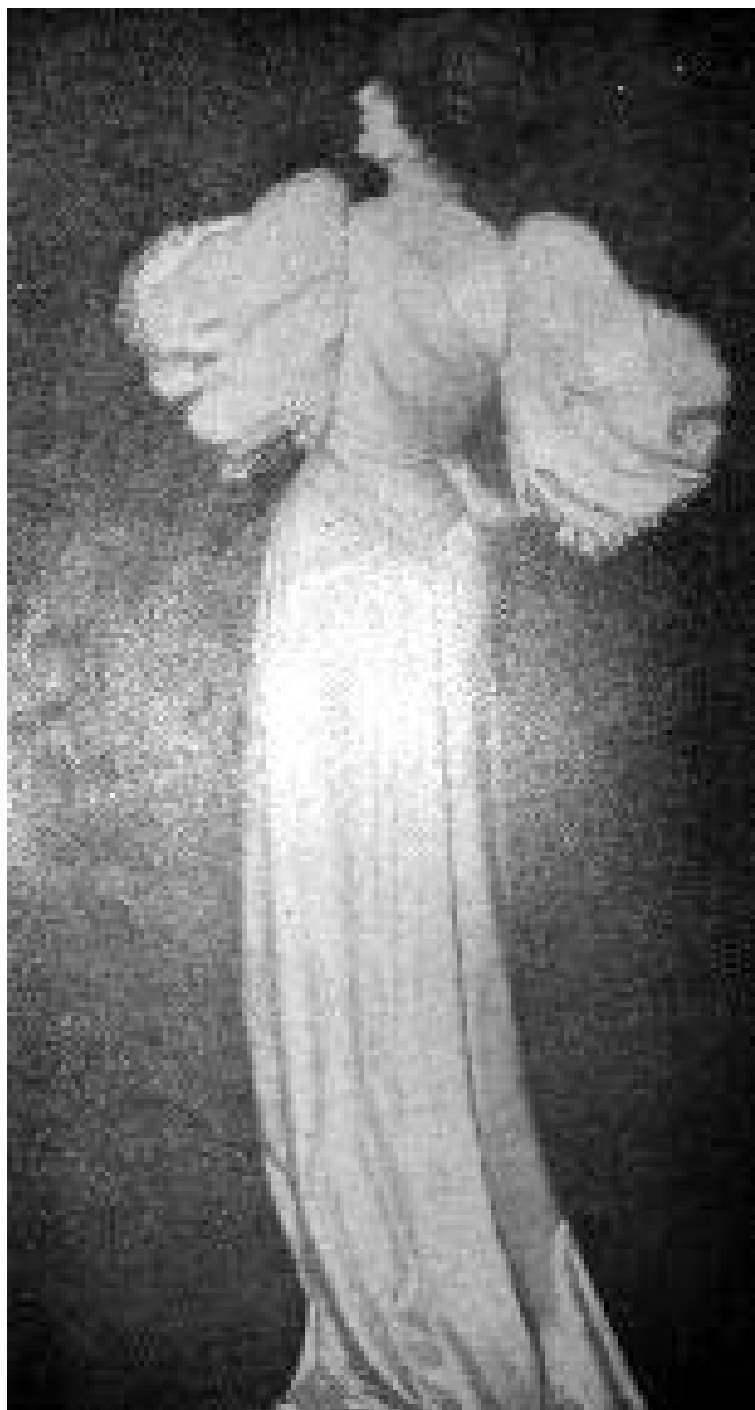


Fig. 3. Antonio de La Gandara, *Portrait de la Princesse Joseph de Caraman-Chimay*, huile sur toile, dimensions inconnues ; signé en bas, à gauche : A. de La Gandara ; non daté, [décembre 1893-janvier 1894]. HISTORIQUE: Resté dans la descendance du modèle. Coll. part., château de Chimay, Belgique.

2500 francs. Il accepte aussi de le faire à la pointe sèche pour la somme de 500 francs¹⁶. Les prix que Whistler attend d'un portrait varient considérablement dans les années 1890, la somme étant souvent en fonction des moyens du sujet. « Lorsque Whistler finissait un portrait, écrit Arthur-Jérôme Eddy (1859-1920) dans ses *Souvenirs*, il n'avait aucune aptitude à obtenir des prix élevés. Ses prix étaient très incertains. À telle personne il pouvait demander une somme rondelette, à telle autre une petite – suivant l'humeur qui

¹⁶ *Ibidem*, Inv. 1992 A-965. Comparativement il demandait vers la même date 4000 francs pour sa *Cathédrale de Saint Denis* et 800 francs pour un crayon *La femme en bateau*, dans une lettre non datée, conservée dans la même collection, Inv. 1970 A-02.

s'emparait de lui, le prix n'ayant aucun lien particulier avec le tableau »¹⁷. Néanmoins, le journaliste parisien Saint-Charles (dates inconnues) note en novembre 1891 : « Whistler a fait, il y a quelques années, le portrait de Carlyle pour l'Université d'Edimbourg ; on lui a payé 35 000 francs, et, depuis, Whistler fait payer ses tableaux 35 000 francs ou ne les fait pas payer du tout »¹⁸. Edgar Munhall établit, dans son livre sur le *Portrait de Montesquiou* de la Frick Collection, une liste de ses prix entre 1890 et 1902. Il écrit que le peintre demande 500 guinées (soit 5000 £) en 1892 pour peindre la tête de lady Eden, mais un an plus tard James John Cowan se voit demander 600 guinées pour un portrait à mi-corps ; Arthur Eddy, dont le portrait en pied est réalisé en même temps que celui de Montesquiou, en paye 350. Laszlo, comme Whistler, sont sans doute les mieux payés de tous. Par élégance, Laszlo ne discute argent que par l'intermédiaire de son secrétaire. Il demande en 1913 : 200-300 £ (soit 5000 – 6000 francs¹⁹) pour la tête, 400 £ (10 000 francs) pour le buste avec les mains, 600-800 £ (15 000-19 000 francs) pour un portrait de trois-quarts et 1000 £ (25 000 francs) pour un portrait en pied²⁰. Le portrait le plus cher qu'il a jamais réalisé est celui de *Lord Leverhulme* qui lui a été payé 1575 £ (22 275 francs)²¹. Laszlo et Whistler sont les seuls qui peuvent comparer leurs prix avec ceux pratiqués dans les années 1880²² par Carolus-Duran (1837-1917) ou Léon Bonnat (1833-1922), entre 25 000 et 50 000 francs. Ces prix restent, jusqu'à nos jours, les plus importants pratiqués depuis un siècle.

Pour les portraitistes de moindre importance, on ne connaît que les prix pratiqués par François Flameng. Dans une lettre adressée au marchand d'art Roland Knoedler (1856-1932), représentant sur le marché américain de Helleu et de La Gandara, Flameng accepte de peindre un portrait de fille en pied pour 1500 francs²³.

Ce barème des prix, où les fluctuations sont quasi-inexistantes, n'a pas survécu à la première guerre mondiale. Dans une lettre de juin 1919 à son frère Gaetano (dates inconnues), Boldini déplore le manque de commandes de portraits²⁴. « Le monde a complètement changé, tout a été révolutionné, tout a été détruit... »²⁵. Il pense même à tout vendre et retourner en Italie.

Pour se rendre compte de ce que ces sommes représentaient, il ne faut pas les transformer en les multipliant simplement par la grille du pouvoir d'achat du franc donnée dans le Bénézit. En effet, le pouvoir d'achat et la considération du travail salarié ne sont plus les mêmes. Un exemple est significatif. Un portrait en pied est payé 8000 francs en 1900 (soit 24 000 euros), alors qu'à la même époque, un hôtel particulier de taille moyenne dans le XVII^e arrondissement parisien coûtait environ 80 000 francs soit 240 000 euros.

Plusieurs réseaux rendent possible la commande d'un portrait. Le premier, et sans doute le plus important, est basé sur la rencontre directe entre l'artiste et son commanditaire lors des expositions des sociétés artistiques parisiennes, provinciales ou étrangères. Il existe aussi d'autres réseaux, moins visibles, pas toujours bien documentés, qui passent par l'intercession d'un précédent commanditaire.

Chaque année, l'ouverture de l'exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts, où La Gandara expose depuis 1891 et dont il devient sociétaire en 1893, d'abord sensiblement antérieure, puis concomitante du vernissage du Salon de la Société des Artistes français, est frappée aux trois couleurs de la respectabilité : tapis rouge, frac noir et plantes vertes. C'est l'événement mondain qui attire vers la capitale française l'élite internationale des arts et des artistes, ainsi que les plus importants collectionneurs et mécènes. Le critique qui publie dans *La Caricature*, sous le pseudonyme Titien, ses chroniques sur le Salon de 1885, remarque du public : « Il se compose d'abord du Tout-Paris, c'est à dire des Russes, des Italiens, des Hongrois, des Valaques, des Roumains, des Grecs, de tous les rasta qui constituent le Tout-Paris, chacun sait ça »²⁶.

Santillane (dates inconnues) décrit, dans une chronique publiée dans *Gil Blas*, l'atmosphère du vernissage du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1898, très semblable chaque année : « À travers une telle foule, une telle poussière, un tel piétinement, on ne distinguait plus l'humanité [...] Coups de chapeaux et poignées de main occupaient toute l'attention. On se montraient les personnages connus un

¹⁷ Arthur-Jérôme Eddy, *Recollections and Impressions of James McNeill Whistler*, Philadelphie-Londres, 1903, p. 272.

¹⁸ Apud. Munhall, 1995, p. 83. Saint Charles, *Un tableau de Whistler*, dans *Le Figaro*, 27 novembre 1891.

¹⁹ Un livre sterling valait jusqu'en 1914 25, 25 francs. Source INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, 1975, p. 10.

²⁰ Owen Rutter, *Portrait of a Painter. The Authorized Life of Philip de Laszlo*, 1994 (seconde édition), p. 279.

²¹ *Ibidem*, p. 352.

²² Lorsque la mode pour cet artiste passe, les prix que Carolus-Duran pratiquait dans les années 1890-1900 ne dépassaient alors plus que quelques centaines de francs pour un portrait.

²³ Institut Néerlandais, Paris, Inv. 2000 A-448.

²⁴ *Ibidem*, Inv. 1990 A747-745.

²⁵ *Ibidem*, Inv. 1990 A747 (a).

²⁶ Apud Dominique Lobstein, *Les Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts*, Dijon, 2000, p. XII. Cité plus loin comme Lobstein, 2000.

peu, beaucoup ou pas »²⁷. Les délégations officielles et les discours interrompent parfois la cohue provoquée par les cohortes de visiteurs qui peuvent atteindre, à l'apogée du vernissage, entre 15 000 et 18 000 entrées!²⁸

Dans ces conditions, il est évident que les deux Salons, celui de la Société des Artistes français et celui de la Société Nationale des Beaux-Arts, restent les lieux de rencontre privilégiés entre les deux acteurs d'un portrait : l'artiste et le commanditaire. Pourtant, ils sont précédés, deux semaines avant le vernissage, de visites privées dans les ateliers de certains artistes. Les Salons sont, en raison de l'augmentation du nombre de peintres et de la nécessité pour eux d'atteindre une clientèle toujours plus large, des points de vente indispensables. Ils offrent, de plus, l'avantage de rendre inutiles les intermédiaires, courtiers ou marchands, mal vus en raison du pourcentage qu'ils prélèvent sur les prix. Ces avantages expliquent l'attachement de beaucoup d'artistes aux Salons, leur défense de la périodicité annuelle, leur opposition à la limitation du nombre d'envois²⁹.

Les critiques réagissent assez bien au foisonnement des portraits que connaissent les Salons sous le Second Empire et la Troisième République. Même si Emile Zola (1840-1902) prétend que le « flot des portraits monte chaque année et menace d'envahir le Salon tout entier... car il n'y a plus guère que les personnes voulant avoir leur portrait qui achètent encore de la peinture »³⁰, les portraits ne comptent néanmoins que pour environ le cinquième des tableaux présentés. Une comparaison entre divers Salons tout au long du XIX^e siècle montre que cette proportion reste stable autour de vingt cinq pour cent du total des œuvres exposées, même si elle augmente proportionnellement au total des envois. Ce n'est qu'après la première guerre mondiale qu'elle diminue de moitié. Il est d'ailleurs normal que le marché du tableau fasse la plus large part au portrait comme au paysage, deux genres qui appellent une commande aussi nombreuse que diversifiée.

Notre décompte³¹, présenté dans le tableau ci-dessous, n'est évidemment qu'indicatif, car sous des titres trop imprécis donnés par le *Catalogue illustré* de la manifestation – comme *Rêverie*, *Souvenir* ou *Etude* – se cachent de nombreux portraits. L'exemple du *Sous bois, étude*, par La Gandara, exposé au salon de 1891 en est symptomatique, puisqu'il s'agit là d'un portrait de sa première femme.

Année	Salon	Salon SNBA	Salon SAF
1812	363 : 35,46%	:	:
1819	366 : 28,04%	:	:
1822	399 : 24,72%	:	:
1827	211 : 15,48%	:	:
1837	464 : 24,87%	:	:
1844	464 : 25,66%	:	:
1857	485 : 17,86%	:	:
1878	480 : 20,60%	:	:
1885	477 : 19,17%	:	:
1890	321 : 22,78%	:	:
1891	:	421 : 29,22%	364 : 21,00%
1901	:	356 : 23,01%	431 : 20,60%
1914	:	358 : 18,04%	323 : 15,56%
1920	:	124 : 12,03%	265 : 15,46%

Dans un Salon qui rassemble presque deux mille toiles de différents formats, l'accrochage des œuvres est une opération particulièrement délicate. On les superpose ainsi sur trois, quatre ou cinq niveaux. Du sol au

²⁷ Santillane, dans *Gil Blas*, 1^{er} mai 1898, p. 1.

²⁸ Lobstein, 2000, p. XIII.

²⁹ Sur l'importance économique du Salon et sur le rôle qu'il jouait dans la carrière des peintres, un ouvrage capital est venu bouleverser les perspectives, l'étude de Harrison et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, préf. de Jean-Paul Bouillon ; trad. de l'anglais par Antoine Jaccottet, Paris, 1991.

³⁰ Emile Zola, *Mon Salon*, Paris, 1970, p. 216.

³¹ La première partie de ce décompte a été prise dans Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse*, Paris, 1987, p. 78.

plafond, les murs sont littéralement tapissés de tableaux. L'exercice, plus mathématique qu'esthétique, consiste à loger tout le monde, et peu importe les voisinages malheureux. La Gandara accorde une grande attention à l'accrochage, comme le laisse entendre une lettre concernant le *Portrait de la Princesse Jopseph de Caraman-Chimay* (collection des princes de Chimay, château de Chimay) son envoi au Salon de Bruxelles de 1895. Dans cette lettre, adressée à l'organisateur du Salon³², le peintre écrit : « J'enverrai comme je vous l'ai promis à la Société des Beaux-Arts de Bruxelles le *Portrait de la Princesse J. de Chimay*. Je vous prie, cher Monsieur, comme vous m'en avez donné la promesse et comme vous me le répétez dans votre lettre, de vouloir bien surveiller le placement de ce portrait. C'est, comme vous le savez, ce qui m'a décidé à l'exposer à Bruxelles où j'espère qu'il obtiendra le succès qu'il a eu à Paris et Londres... Je ne pourrai vous envoyer d'autres œuvres de moi, les personnes qui les possèdent faisant des difficultés pour s'en dessaisir ». La Gandara revient sur ce sujet l'année d'après : « Selon la demande que me fait le Comité de la Commission administrative de la Société des Beaux-Arts de Bruxelles, j'exposerai à votre Salon de cette année. Je vous enverrai donc le *Portrait de Madame Sarah Bernhardt* qui a obtenu en France et en Angleterre un grand succès, mais ce dont je tiens à vous prier d'une façon toute spéciale c'est de vouloir bien apporter tous vos soins au placement de cette oeuvre. J'attache à cela une très grande importance. Je vous avais fait d'ailleurs la même demande pour la Princesse de Chimay, que vous aviez du reste fort bien placé³³. »³⁴

Parfois, pour être sûr de l'accrochage il compte sur l'amitié du premier secrétaire général de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris, le fonctionnaire chargé de l'organisation des expositions et de la vente des œuvres exposées. À cette époque, il s'agit d'Hypolite Durand-Tahier (1863-1899) dont La Gandara expose au Salon de 1893 – sans doute pour le remercier – un portrait dessiné dont la localisation actuelle demeure inconnue.

Pour s'orienter dès son entrée dans cette exposition pléthorique, le visiteur peut s'offrir, pour un prix modique, l'une des nombreuses publications générées par la manifestation. Il peut aussi choisir l'une ou les deux publications officielles : le *Catalogue des ouvrages exposés*, c'est-à-dire le livret, ou le *Catalogue illustré*, dans lequel il retrouve la reproduction partielle ou totale d'environ 20% des peintures et des sculptures exposées, d'après les dessins fournis par les artistes ou, de plus en plus fréquemment, d'après des photographies. Les portraits y figurent très souvent. À partir de 1895, deux portraits sur trois exposés par La Gandara sont régulièrement reproduits. Parfois, l'éditeur A. Noyer en propose des cartes postales, comme c'est le cas pour le *Portrait de Madame Rémy Salvator I* et celui d'*Anna de Noailles*.

Devant un tel engouement pour visiter les Salons, *Le Figaro* et plusieurs autres journaux et revues créent leurs propres suppléments ainsi que des cartes conseillant des parcours ou des œuvres qui méritent le détour. L'éditeur d'art Ludovic Baschet (1834-1909) propose même un *Panorama Salon* et Goupil de somptueux albums.

Dans son *Journal*, Edmond de Goncourt témoigne de l'anxiété qui domine La Gandara pendant les premiers jours de l'ouverture du Salon. Il écrit le 24 avril 1894 : « En sortant [du Salon] La Gandara me fait conduire jusqu'au Trocadéro, me confessant son état nerveux, qui le rend incapable de travailler pendant toute la semaine de l'ouverture d'une exposition, m'avouant envoyer sa bonne, tous les matins, dès potron-minet, acheter tous les journaux et, les journaux apportés, vouloir anxieusement découvrir d'un seul coup d'œil si son nom y est »³⁴.

Pour s'assurer que ses œuvres sont remarquées, La Gandara n'hésite pas à proposer aux critiques les plus importants de faire les portraits de leurs épouses, peut-être gratuitement, comme en témoigne ce télégramme adressé à Armand Dayot où il se met « à la disposition de Madame Dayot quand elle pourra poser »³⁵. De même pour les deux portraits de Madame Rémy Salvator (dates inconnues), ainsi que vers 1900, le portrait de Madame Karl Boës (dates inconnues), épouse du journaliste du *Courrier libre* qui prend la direction de la revue *La Plume* jusqu'à sa disparition en 1904. Ce dernier portrait dessiné, dont on ne connaît pas la localisation actuelle, est publié sur le frontispice du recueil d'articles que la revue *La Plume* consacre à l'artiste en 1902. Il est sans doute réalisé à cette époque, peut-être en signe de remerciement à Boës qui prend l'initiative de réunir en un seul volume ces articles disparates.

Cette même Société Nationale des Beaux-Arts réalise, entre 1907 et 1910 dans le palais du Domaine de Bagatelle, une série de quatre expositions thématiques ayant pour thème les portraits. Du 15 mai au 14 juillet 1907 : *Portraits de femmes, 1870-1900*. L'année suivante, aux mêmes dates : *Portraits d'hommes et de femmes célèbres, 1830-1900*. En 1909, une *Exposition rétrospective des portraits des femmes sous les trois Républiques*. Enfin, du 14 mai au 15 juin 1910, *Les Enfants, leurs portraits, leurs jouets*. Panorama protéiforme du portrait, ces

³² Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, MSII 7.133/361, lettre non datée à l'organisateur du Salon de Bruxelles.

³³ *Ibidem*, MSII 7.133/362.

³⁴ Edmond de Goncourt, *Journal*, Paris, 1989, vol. III, p. 950.

³⁵ Coll. part., Bruxelles.

expositions où le livret porte les mentions des propriétaires et parfois de l'histoire des œuvres, présentent en grande partie des œuvres passées par les cimaises des Salons³⁶. Certains portraits de La Gandara comme celui de la comtesse de Noailles, ou de son fils Anne-Jules, resté dans la famille, sont choisis pour y figurer.

À partir de 1908, une sélection de meilleures toiles exposées au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts part pour Buenos-Aires où elles sont exposées dans un Salon organisé à l'initiative d'un jeune peintre et écrivain argentin, Francesco Soto y Calvo (1860-1936), élève de Jules Bastien-Lepage (1848-1884)³⁷. Des toiles de La Gandara participent chaque année à cette exposition qui est définitivement interrompue par l'avènement de la première guerre mondiale.



Fig. 4. Antonio de La Gandara, *Portrait de Madame Pierre Gautreau*, huile sur toile, 216 × 116 cm (avec le cadre) ; signé en bas droite : A. de La Gandara et daté, par une autre main : 1897. HISTORIQUE: Collection Pierre Gautreau, qui le vend en 1924 à Corrine Lepeyre-Mittenberger, une cousine du modèle ; hérité par à sa nièce, Martha Gasquet Westfeldt ; puis par sa fille Ethel Jane Westfeld, Mme, Frederck B. Hunting ; hérité par sa fille, Mrs. Blair Bunting Darnell. Coll. part., Corrales, New Mexico, États Unis.

³⁶ Après la première guerre mondiale ce genre d'initiative est très rare, notons toutefois l'*Exposition de cent portraits*, organisée à Paris, par l'Union Interallié, 15 mai – 15 juin 1920, et regroupant des portraits réalisés entre 1890-1914.

³⁷ Francesco Soto y Calvo, *El arte francés en Buenos Aires*, Paris, s.ed., 1909.

Pourtant les Salons de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts n'ont pas le monopole absolu pour attirer la clientèle des portraitistes. De nombreuses sociétés d'artistes ou d'amateurs se sont constituées après 1871 et se multiplient après cette date, à Paris, comme en province : *L'Union libérale des Artistes français*, *Société Nouvelle de Peinture et de Sculpture*, *Société internationale de peinture et de sculpture*, la *Cimaise*, l'*Eclectique*, les *Inquiets* ou les *cercles* de Volnay et des Mirlitons, dont Jacques-Emile Blanche par exemple est un habitué. Tous ces groupes ont pour but principal d'organiser des expositions auxquelles s'ajoutent celles qui se tiennent habituellement deux semaines avant l'ouverture du Salon dans les ateliers des peintres eux-mêmes, dans les galeries des marchands de tableaux, ou même dans les grands magasins. Dans son étude *Salons, expositions et Sociétés d'artistes, 1871-1914*³⁸, Pierre Vaisse déplore le manque d'études sur la plupart de ces petits salons et expositions, situation qui persiste jusqu'à nos jours, rendant presque impossible d'avoir une idée d'ensemble de leur rôle. La Gandara choisit de ne participer qu'au Salon de la *Société Nouvelle de Peinture et de Sculpture*. Le livret du Salon d'Automne de 1903 le mentionne ainsi comme membre fondateur, mais il n'y expose jamais ses œuvres.

Même si dans les Salons de province le portrait est copieusement représenté, les portraitistes parisiens importants n'y participent qu'épisodiquement. La raison est évidemment d'ordre financier. Les prix des tableaux exposés au plus riche de ces salons de province, celui de Bordeaux, ne dépassent pas les 1000 à 2000 francs. Bien que Helleu et La Gandara y participent à plusieurs reprises entre 1900 et 1905, ils ne peuvent rien y vendre malgré les prix modestes qu'ils demandent, beaucoup plus bas que ceux pratiqués à Paris ou ceux d'Alfred Roll (1846-1919), l'enfant du pays³⁹.

Dans ces conditions, la clientèle internationale est plus que recherchée. Les galeries américaines ou françaises qui ont des succursales dans le Nouveau Monde, comme Durand-Ruel à New York, organisent dès 1895 plusieurs expositions avec des artistes comme La Gandara, Boldini, Helleu ou Stevens. La relève de Durand-Ruel, qui se consacre à partir des années 1910 exclusivement à la vente des Impressionnistes, est prise par la galerie de Roland Knoedler. En plus des expositions, il organise aussi les voyages des artistes dans plusieurs villes où des commandes sont susceptibles de leur être adressées. Dans une lettre désarmante de sincérité, datée du 6 août 1912, Flameng lui écrit : « Je compte, sauf imprévu, aller faire une tournée aux États-Unis. J'ai déjà fait récemment plusieurs portraits à Philadelphie et à Chicago. Cela sera sans doute ma dernière expédition au pays des dollars, mais je trouverais stupide de ne pas épuiser cette belle usine à une saison où l'on n'a pas grande chose à Paris »⁴⁰.

Les Salons des *Sezessions* de Munich, Dortmund, Stuttgart, Berlin ou Vienne invitent à leur tour de nombreux portraitistes français. Les listes exhaustives des participations de Sargent, Laszlo ou La Gandara à ces salons allemands et autrichiens sont la preuve de la grande mobilité des œuvres. Aux Salons allemands, dont La Gandara est un habitué de 1895 jusqu'à 1905, s'ajoutent d'autres manifestations régulières à partir de 1900 : la Biennale de Venise en 1903, 1905 et 1907, les expositions annuelles de la *Royal Society of Portrait Painters* de Londres en 1905, 1907 et 1909, la *Hibernian Academy* de Glasgow, *Le Salon de Bruxelles*, en 1894, 1895 et 1896, *Les Salons de la Revue Mir Iskusstva* à Saint-Petersbourg, en 1900 et 1902. D'autres sont organisées à l'occasion de célébrations nationales : 1901, Buffalo, *Pan-American Exposition*, 1901, *Glasgow International Exhibition*, Bucarest, *L'exposition jubilaire* (où la France participe avec un pavillon organisé par Edouard Toudouze), en 1908 à Londres, *Franco-British Exhibition*, 1909, Londres, *Imperial International Exhibition*.

À ce réseau très visible s'ajoute celui des relations personnelles privilégiées entre les artistes et certains commanditaires, des relations de patronat ou de mécénat qui placent l'artiste, surtout au début de sa carrière, dans les cercles entourant le mécène. Il est évident que la plupart du temps, un mécénat prestigieux attire des commandes similaires.

LES PORTRAITS DES ANNÉES 1894-1900 ENTRE LES SALONS DE LA RIVE GAUCHE ET LA HAUTE COUTURE DE LA RIVE DROITE

Après le succès de l'exposition chez Durand-Ruel au printemps du 1893, les commandes affluent. Dès le début de l'automne 1893, La Gandara rencontre chez la comtesse Elisabeth Greffülhe, née de Riquet de

³⁸ Pierre Vaisse, *Salons, expositions et Sociétés d'artistes, 1871-1914*, dans *Arti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, vol. 7, *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologne, 1981, p. 141-151.

³⁹ D. Dussol, *Art et bourgeoisie, La Société des Amis des Arts de Bordeaux*, préface par Bruno Foucart, Bordeaux, 1997, p. 89.

⁴⁰ Institut Néerlandais, Paris, Inv. 2000 A – 449.

Caraman (1860-1952), son frère, le prince Joseph de Caraman-Chimay (1858-1937), qui lui commande le portrait de sa jeune épouse, la riche héritière américaine Clara Ward (1873-1917). Les séances de pose se déroulent dans l'atelier de l'artiste et durent deux mois, de décembre 1893 à janvier 1894. William Rothenstein (1872-1945), alors dans l'atelier de La Gandara, décrit une de ces séances de pose : « Il peignait la princesse de Chimay, une dame Américaine, dans une robe Empire de la plus transparente mousseline ; à coté de La Gandara avec ses cheveux et moustache bruns, elle avait un éclat radieux. Plus tard, lorsque j'ai vu les Goya de Madrid, j'ai pensé encore une fois à ces deux personnages, l'un si lumineux, l'autre si sombre, ayant pour fond cet atelier gris »⁴¹. La robe que le modèle porte et que l'artiste décrit en avril 1894 comme « un costume du premier Empire en satin blanc, une écharpe blanche enroulée autour du bras gauche par derrière, la taille retenue par la main droite »⁴² a été choisie par le peintre, contre la volonté du modèle qui d'après Louis Vauxcelles (1870-1945) « insistait pour une peluche violette, avec col Médicis et brocatelle »⁴³. Il propose la même toilette à la baronne Deslandes (1866-1923), une des rares amatrices de l'art préraphaélite en France, dont il fait en 1894 un portrait actuellement non localisé, mais qu'Albert Flament (1877-1956), présenté à la baronne par le peintre, décrit succinctement : « Elle est dans un décolletage où la robe s'arrête sous les aisselles, et la femme est ainsi demi-nue »⁴⁴.

Le Portrait de la princesse de Caraman-Chimay est très remarqué lors de son exposition au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1894. Tandis que Gustave Soulier (dates inconnues) estime qu'« il faut mettre au premier rang le superbe portrait de la princesse de Chimay... qui a décidé, sans trop d'éloquence, de poser sans jupon, une chemise seulement sous la robe blanche qui la moule, et où il a vraiment rendu, ce qui était son ambition, le nacré de cette blanche et presque transparente rose »⁴⁵. Théodore de Wyzewa (1862-1917) avoue l'avoir trouvé « tout à fait vilain, commun, prétentieux et déplaisant »⁴⁶. Le chroniqueur de *La jeune Belgique* lui fait les mêmes critiques lors du Salon de Bruxelles : « J'aime mieux le portrait de Gandara, bien mis en page, élégant mais par trop superficiel »⁴⁷. Ce portrait, très souvent exposé du vivant de l'artiste, constitue l'une de ses œuvres les plus connues de ses contemporains.

Le prestige de La Gandara s'impose très vite et même Sarah Bernhardt (1844-1923) y succombe. Sa première rencontre avec le peintre doit dater de cette époque, qui est pour elle celle des plus grands succès. Elle se fait probablement grâce au frère de La Gandara, Manuel (1870- ?), acteur débutant dans la troupe de l'actrice entre 1886 et 1888. Un fusain, non localisé à présent, représentant le profil de Sarah Bernhardt en *Fédora*, et reproduit en 1896 dans le programme de la journée consacrée à l'actrice, semble avoir précédé et préparé l'élaboration du visage du portrait. Dans l'œuvre achevée, également non localisée, Sarah, très longiligne, est présentée de dos dans une robe fourreau à manches gigots dont la tonalité contraste avec le fond sombre. Le peintre, en la faisant poser la tête légèrement en arrière, provoque ainsi une cambrure du dos qui souligne la forme serpentine de la silhouette. Ce n'est pas Sarah l'actrice, la Sarah dramatique de Georges Clarin (1843-1916), mais la Sarah mondaine. Henri de Régnier, alors invité par l'artiste dans son atelier, voit en ce portrait « une peinture élégante, mais qui semble superficielle »⁴⁸. L'accentuation de la prodigieuse robe du modèle et sa superficialité sont soulignées par presque tous les critiques du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1895 où le portrait est exposé pour la première fois, ainsi que par ceux qui le voient chez Durand-Ruel à New York en 1897. Néanmoins, l'actrice semble avoir beaucoup affectionné ce portrait et ce n'est qu'avec beaucoup de difficultés que le peintre obtient d'elle qu'elle le prête pour l'exposition de New York. L'actrice déclarait ne pas vouloir s'en séparer. Dans ses *Mémoires*, sa petite-fille, Lysiane Bernhardt (dates inconnues), raconte que Sarah a même reçu une proposition de le vendre au Musée du Luxembourg, mais qu'elle a refusé et qu'elle l'a donné finalement de son vivant à son fils, Maurice (1864- ?).

⁴¹ William Rothenstein, *Men and Memories, recollections 1872-1900*, Londres, Faber & Faber, 1932, p. 108.

⁴² Article tiré du *Journal des débats*, coupure non datée au Service d'étude et documentation du Département du dépt. des dessins et estampes du Musée du Louvre, dossier La Gandara.

⁴³ Louis Vauxcelles, *Un peintre de jolies femmes, une visite dans l'atelier de M. Antonio de La Gandara*, dans *Femina*, 15 octobre 1904, p. 354.

⁴⁴ Article tiré du *Journal des débats*, coupure non datée au Service d'étude et documentation du Département des dessins et estampes du Musée du Louvre, dossier La Gandara.

⁴⁵ Louis Vauxcelles, *op. cit.*

⁴⁶ Albert Flament, *Le bal du Prectalan*, Paris, Fayard, 1946, p. 10.

⁴⁷ Gustave Soulier, *Notes d'art. Salon de Champ de Mars*, dans *L'Art et la Vie*, n° 27, mai 1894, p. 428.

⁴⁸ Th. de Wyzewa, *Les Salons de 1894*, Paris, Goupil, 1894, p. 468.

⁴⁷ G.M.S., *Chronique artistique : Deuxième exposition de la Société de Beaux-Arts*, dans *La jeune Belgique*, XIV, n° 5, mai 1895, p. 221-224.

⁴⁸ Henri de Régnier, *Les Cahiers inédits, 1887-1936*, Pygmalion-Gérard Watelet, 2002, p. 426.

« Le *Portrait de Sarah Bernhardt* est une jolie étude d'une robe rose, mais Sarah n'est pas là-dedans. Elle est tellement picturale, et pourtant personne n'arrive à faire son portrait »⁴⁹ écrit Robertson quelques années plus tard. Et lorsque le portrait est exposé au Salon de Bruxelles, le chroniqueur anonyme de *La jeune Belgique* reproche à La Gandara de répéter « quelque peu le format et la mise en page » du *Portrait de la Princesse Joseph de Caraman-Chimay*. Il trouve cependant « qu'elle n'en inspira jamais un plus charmant »⁵⁰. En effet, satisfait du succès de ces deux œuvres, l'artiste répétera cette « mise en toile » sur la plupart de ses portraits féminins réalisés entre 1895 et 1900.



Fig. 5. Antonio de La Gandara, *Portrait de la comtesse Mathieu de Noailles, née Anna princesse de Bassaraba-Brancovan*, huile sur toile, 169 × 135 cm ; non signé ; non daté [début 1899]. Sur le dos une étiquette : « chez le duc de Guiche ». HISTORIQUE : Anna de Noailles ; Vente Noailles aux Chevaux-Légers, Versailles, 1961 ; après inconnu ; Philippe Jullian l'achète à une date inconnue avec celui de Mathieu de Noailles chez un brocanteur ; acquis ensuite par l'ancien propriétaire qui le fait don au Musée départemental de l'Oise, Beauvais.

⁴⁹ Graham Robertson, *Life was worth living, The reminences of ...*, Londres, Harpers, [1931], p. 112.

⁵⁰ G.M.S., p. 135-136.



Fig. 6. Antonio de La Gandara, *Portrait de la princesse Alexandre de Caraman-Chimay, née Hélène princesse de Bassaraba-Brancovan*, huile sur toile, dimensions inconnues ; Signé en bas, à droite : *A. de La Gandara* ; non daté [1899]. HISTORIQUE: inconnu. Localisation actuelle inconnue.

La Gandara fait un nouveau portrait de Sarah Bernhardt, peut-être vers 1907-1910, dans le rôle de l'*Aiglon* d'Edmond Rostand (1868-1918) (localisation inconnue). On ne sait pas si cette huile est réalisée spécialement pour illustrer les *Œuvres complètes* du dramaturge, ou si elle est une commande spécifique de l'actrice. Tandis que l'actrice déclame une tirade, les troupes de Napoléon marchent comme dans un rêve

dans la partie supérieure du tableau. Cette composition, fréquente pour suggérer la séparation entre le monde réel et imaginaire, laisse penser que l'artiste connaissait *Le rêve* (1888) d'Edouard Detaille (1848-1912), déjà exposé au Musée du Luxembourg (actuellement au Musée d'Orsay).

Une recherche semblable au premier *Portrait de Sarah Bernhardt* (localisation inconnue) pour le rendu des riches satins sur fonds neutres foncés, transparaît dans plusieurs autres portraits réalisés par La Gandara entre 1895 et 1899 : le *Portrait de Mademoiselle B...* (localisation inconnue) les deux *Portraits de Madame Guillaume Beer* (localisation inconnue), le *Portrait de Madame Pierre Gautreau* (coll. part., New York) et le *Portrait de Mademoiselle Henriette Fouquier* (localisation inconnue). On ignore l'identité du modèle du *Portrait de Mademoiselle B...* exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1896. Fièremment campée sur un fond noir, cette esquisse « très réussie d'une fille en corsage rose »⁵¹ n'est pas sans rappeler Whistler, et le satin du corsage évoque les cassures d'étoffe que traite avec la même habileté que Antoine Watteau (1684-1721). Au même Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1896, on peut aussi voir un des deux *Portraits de Madame Guillaume Beer*. C'est sans conteste Leconte de Lisle (1818-1894), dont Madame Beer (1870-1948), écrivain elle-même sur le pseudonyme Jean Dornis, et dont elle était la maîtresse⁵², et que La Gandara connaît bien pour en avoir fait un portrait dessiné trois ans plus tôt (localisation inconnue), qui lui présente le modèle. On ne sait rien sur la genèse de cette œuvre, mais une coupure de journal non identifié, conservée dans les Fonds Maciet, Bibliothèque U.C.A.D., série 174, vol. 29 indique que le peintre a peint deux portraits de Madame Beer, sans qu'il soit possible d'établir l'ordre exact de leur réalisation. Le premier portrait a été très souvent reproduit. Sur le fond sombre, sans détail inutile comme dans les *Harmonies* contemporaines de Whistler, se découpe nettement la silhouette de Madame Beer, représentée presque de dos, « vêtue d'une lumineuse soie rose pâle »⁵³, la nuque dégagée, la tête de profil, d'un mouvement assez inhabituel. Dans le second portrait, le modèle a une pose différente, moins hiératique. Elle est vue de face, ôtant son châle d'un geste gracieux du bras gauche rappelant celui du *Portrait de la Princesse Joseph de Caraman-Chimay*.

Lorsque le banquier Pierre Gautreau (dates inconnues) commande à La Gandara en 1897 le portrait de sa femme, Virginie Avegno (1859-1915), le portrait que Sargent a fait d'elle en 1883-1884 est déjà devenu un classique. Le scandale qu'il provoque au Salon de 1884 par son « réalisme exagéré »⁵⁴ (la plupart des critiques le trouve en effet « esthétiquement bizarre » et critique la pose, la couleur non naturelle de la carnation et la position tombante de la bretelle gauche)⁵⁵, suivi de l'installation de son auteur en Angleterre, hante sans doute la relation entre le commanditaire et l'artiste. Effrayés par le scandale de 1884 les Gautreau n'achètent pas le portrait de Sargent qui, par la suite le vend au Metropolitan Museum en 1916. Mais ils en commandent un autre à Gustave Courtois (1852-1923) en 1891, plus sage, bien que s'inspirant largement de celui de Sargent (Musée d'Orsay). On ne connaît pas les circonstances exactes de la commande ni de la réalisation du portrait par La Gandara. On sait seulement par la tradition familiale, que les Gautreau le préfèrent aux autres, bien qu'il n'ait apparemment jamais été exposé dans leur salon, rue Jouffroy⁵⁶.

Également largement inspiré par la pose du portrait de Sargent, La Gandara présente Madame Gautreau habillée d'une opulente robe blanche qui attire tout de suite les regards, presque de dos comme dans le *Portrait de Madame Beer*, elle tient dans sa main droite un éventail en plumes d'autruche. Le portrait est souvent exposé à l'étranger, mais jamais à Paris. À la mort de l'artiste, il se trouvait encore en sa possession. Dans une lettre datée du 20 juillet 1917, Pierre Gautreau écrit à Edouard de La Gandara (1862-1944) pour lui demander de lui retourner le portrait de sa femme, qu'il avait laissé au peintre afin qu'il soit montré à plusieurs expositions⁵⁷. La toile passe en 1924 à une cousine du modèle, dans la descendance de

⁵¹ Eugène Hoffmann, *Le Champ de Mars*, dans *Journal des artistes*, n° 14, juin 1896, p. 1485.

⁵² Madame Beer écrivit deux biographies de Leconte de Lisle : *Leconte de Lisle intime* (1898) et *Essai sur Leconte de Lisle* (1909).

⁵³ Jacqueline de Beaucy, *Chronique de la littérature et des arts. Le Salon du Champ de Mars*, dans *Le Triboulet*, 3 mai 1896, p. 4-6.

⁵⁴ D'après un chroniqueur du Salon, William Brownell, cité dans Richard Ormond et Elaine Kilmurray, *John Singer Sargent : complete paintings*. vol. 1, *Early portraits*, p. 114 : « Le *Portrait de Madame G****, nous racontait-on à Paris, était à trois quart achevé quand s'ouvrit l'exposition Manet. Celle-ci eut sur M. Sargent une influence telle qu'il repeignit presque entièrement sa toile, dans des données différentes. C'est ce qui explique le revirement subit de l'artiste vers les tons clairs, étendus d'une coulée sur le grain du châssis, par larges plans superposés. »

⁵⁵ Ormond et Kilmurray, *op. cit.*, 1998, p. 114.

⁵⁶ Deborah Davis, *The man who loved women*, dans *Sargent's Women*, 2004, p. 20.

⁵⁷ The Frick Collection, Frick Art Reference Library, lettre non inventoriée de Pierre Gautreau à Edouard de La Gandara.

laquelle elle subit une importante dégradation au cours des années 1930 ou 1940⁵⁸. Elle a été récemment restaurée par les soins des Galleries Adelson de New York.



Fig. 7. Antonio de La Gandara, *Portrait de Liane de Pougy*, huile sur toile, dimensions inconnues, signé en bas, à droite : A. de La Gandara ; non daté [1900]. HISTORIQUE: Liane de Pougy avant 1921, elle le vend ensuite le 9 février 1922 au Musée de la Ville d'Alger contre « deux mille francs, frais d'empaquetage, de transport et d'assurance à leur charge. » Ensuite, mis en dépôt au Foyer civique d'Alger et perdu depuis cette époque.

Pendant l'automne de 1897, La Gandara fait un voyage à New York et organise avec Boldini une exposition de portraits dans la succursale américaine de Durand-Ruel, sans doute dans le but d'attirer une nouvelle clientèle. Riche héritière américaine, bien-connue dans la haute société new-yorkaise, Madame Burke-Roche (1857-1947) fait réaliser son portrait avant l'exposition de Durand-Ruel, sans doute spécialement pour y être exposé. Dans un long article consacré à l'artiste dans *Munsey's Magazine*, Charles H. Caffin (1854-1914) analyse ainsi ce portrait : « Il y a quelques années avait lieu à New York une exposition de portraits par Antonio de La Gandara, un Espagnol qui habite à Paris. Parmi ses portraits, il y avait celui de Madame Burke-Roche. Le portrait, en pied, était peint sur une toile étroite, comme celles employées originellement par Velazquez et que Whistler popularisa. Ce sont ces derniers portraits que rappelle celui de La Gandara. Ca ne veut pas dire que l'Espagnol ait copié un autre artiste, mais juste qu'il cherche la même chose et avec les mêmes moyens. Et leur recherche commune est très différente de, par exemple, celle de Zorn ou de Sargent. Par comparaison ces deux derniers s'appuient sur l'évidence, alors que pour La Gandara comme pour Whistler, la subtilité prévaut sur les choses vues, comme le parfum se répand autour d'une fleur. Je crois que même une étude de la reproduction de ce portrait rend cette distinction claire. Il montre un certain mystère, qui pique notre imagination... Les portraits de Sargent, avec leur abondance de variété, suggèrent une éclatante apparence des choses, mais ils sont trop évidents. Les choses les plus

⁵⁸ Dans un e-mail du 16 décembre 2003, Elizabeth Oustinoff des Galleries Adelson de New York nous écrivait : « The painting was in poor condition. At some time in the 1930s/40s? a boyfriend of the daughter of the owner was angry at being forbidden to see the girl again. He went to the house with a bouquet of yellow roses and nailed it upside down from the hand that holds the fan. The painting was sent to be restored but it was badly done. We have had a conservator clean the canvas and paint the hand in again but much of the original Gandara has been lost. »

intéressantes dans un homme ou une femme ne sont pas leurs vêtements, ni leur aspect extérieur. La Gandara, dans son amour pour la longue ligne estompée ressemblante à celle de Velazquez, a peut-être pris certaines libertés avec le cou de la dame, mais s'il l'a fait, c'était voulu pour notre délectation. Le portrait a une distinction, pas seulement stylistique, mais aussi de personnalité ; il a ce que les Français appelle *diablerie*, pas dans le mauvais sens, mais dans celui d'inattendu, de ressenti, aura diffuse qui entoure une belle femme. Une comparaison entre ce portrait et celui de Mme Cornelius Vanderbilt de Raymundo de Madrazo devrait démontrer, même à un non avisé, que celui de Gandara a plus de style et de dignité. »⁵⁹



Fig. 8. Antonio de La Gandara, *Portrait de Madame Eugénie A[ntoniadis]*, huile sur toile, 139 × 190 cm ; signé en bas, à droite : A. de La Gandara ; non daté, vers 1908-1909. HISTORIQUE: Resté dans la descendance du modèle. Coll. part., Paris.

Lors de l'exposition du *Portrait de Mademoiselle Henriette Fouquier* (localisation inconnue) au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1899, Dujardin remarque qu'« il n'est pas possible de chiffonner mieux un fichu de mousseline de soie piqué de rubans bleus pâles, que cela n'est fait dans le *Portrait de Mlle Fouquier* »⁶⁰. Tristan Klingsor (1874-1966) glose longuement sur la toilette du modèle : « Mademoiselle Henri Fouquier, en robe bise avec la ceinture et le nœud bleu pâle au corsage, avec le grand chapeau à plumes, évoque un peu la grâce d'un Gainsborough. Les bras, les mains et le cou sont maigres ; le visage est très allongé, mat, avec l'oreille dissimulée ; les sourcils et les yeux rapprochés donnent à la physionomie un je ne sais quel charme triste, et la forme de la chevelure châtain rappelle celle des portraits de notre école française du XVI^e siècle. L'attitude est simple, presque grave ; la jeune fille est debout, de face et les bras frêles tombent gracieusement. »⁶¹

Léonce Bénédict (1859-1925) propose l'achat du portrait pour le Musée du Luxembourg, mais devant le refus du modèle de s'en défaire, il accepte la proposition de l'artiste de l'échanger contre celui de Madame Rémy Salvador.

⁵⁹ Caffin, 1904, p. 264-266. Coupure dans le dossier Antonio de La Gandara de la Witt library, Londres.

⁶⁰ Paul Dujardin, *Les Salons de 1899*, dans *La Gazette des Beaux Arts*, juin 1899, p. 146.

⁶¹ *La Plume*, 1901, p. 13.

Le *Portrait de la comtesse Venturini* (The Hispanic Society, New York), celui de *Mademoiselle Morlet* (Musée départemental de l'Oise, Beauvais), celui de *Madame Eyres* (localisation inconnue), de *Madame Evelyn Ellis* (localisation inconnue), celui de *Madame René Prejelean* (Musée de la Mode-Palais Galliera) ou celui de la *Grande Duchesse de Mecklenbourg* (détruit) sont tous construits d'après le même principe. Les modèles drapés de clair, de profil, se découpent nettement sur un fond brun foncé.

Le *Portrait de la Grande Duchesse de Mecklenbourg* est réalisé à la fin de 1899, car dans un pneumatique daté du 3 décembre 1899 et adressé à l'homme politique Paul Escudier (1858-1931) (coll. part. Boulogne-Billancourt), le peintre demande de la patience à son futur modèle. Il indique qu'« il faut absolument que j'aie terminé avec la Duchesse de Mecklenbourg à la fin de la semaine et à cause de cela les séances doivent être longues ». La seule description que l'on a de cette œuvre, non localisée à présent, si elle n'a pas été détruite par les troupes soviétiques pendant l'occupation du château de Schwerin lors de la seconde guerre mondiale, nous est donnée par Gustave Coquiot (1865-1926) dans le numéro spécial que *La Plume* dédie à l'artiste en 1902 : « La grande duchesse, debout, simplement vêtue d'une robe de satin paille et décolletée, laisse tomber ses bras sous le poids d'une fleur; mais je ne puis dire l'éclat de ses épaules charnues et roses, le port charmant de la tête heureuse, le modelé des bras, cette chair nacréée et spéciale dont Prud'hon a gratifié l'impératrice Joséphine, puis quelle emprise d'aristocratie! Oh! Rien d'altier ni d'insolent, mais la magnificence simplement exprimée des races du Nord, si laiteuses et si blondes »⁶². C'est d'après cette description que l'on a pu l'identifier dans *Le portrait* publié dans le numéro 11 de 1902 de la revue russe *Mir Iskusstva* en 1902.

Dans une pose différente, le *Portrait de Renée du Minil* (1868-1941), sociétaire de la Comédie française, et qui entre en 1941 dans les collections du prestigieux théâtre grâce à un don de la sœur du modèle, montre la grande qualité de dessin et la maîtrise technique auxquelles La Gandara est arrivé au milieu des années 1890. La jeune femme, isolée dans une pose fière, est montrée mi-corps, vêtue d'une simple robe bleu-gris contrastant avec la blancheur de la carnation. La chevelure est traitée avec une touche plus large. Aucun artifice, aucun bijou, aucun accessoire ne vient égayer la rigueur de la mise élégante. Le fond sombre sur lequel le modèle se découpe nettement est très caractéristique de cette période de création du peintre.

Cette pose est reprise dans une autre œuvre, réalisée vers 1895 et exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1896 sous le titre *Portrait de Mademoiselle H...* (localisation inconnue). Ce portrait correspond à la description de celui de Maria Hahn (dates inconnues)⁶³. Elle était une de quatre sœurs du compositeur Reynaldo Hahn (1874-1947)⁶⁴ et l'épouse du peintre Raymundo de Madrazo y Garetta. La date de la réalisation de ce portrait reste à débattre, car sa gamme chromatique, camaïeux de blancs et de beiges, tout à fait inhabituelle pour le peintre, brouille la piste d'une datation précise. Mais l'harmonie qui s'en dégage, résultat des dégradés calculés et des assortiments heureux de tons d'une même couleur se faisant valoir réciproquement, produisent une séduction particulière, élégante et délicate. Le travail du blanc sur blanc se réfère bien-sûr à Whistler et à sa *Dame blanche* (*Symphonie en blanc*, n° 1, 1862, Washington D.C., National Gallery of Art) qui, pour les jeunes artistes de la génération 1880-1890, constitue une véritable icône. Jacques-Emile Blanche fait, à son tour, une *Jeune femme en blanc* (1886, Paris, Musée de la vie romantique) très ressemblante au *Portrait de Mademoiselle Hahn*.

Dignement assise, le modèle s'impose par son immédiateté et une certaine froideur. Le ravissant visage de la jeune fille, modelé dans la plénitude de la lumière, reste distant et hautain. Pour Paul Adam (1862-1920), un des critiques du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1896 : « M. Antonio de La Gandara excelle à reproduire par le pinceau les toilettes féminines. Il ne semble pas désireux de mettre en valeur l'expression de l'être. Les attitudes n'indiquent rien de la personnalité, sinon la ferme intention de faire évaluer les vertus du poulx de soie, du satin, de l'ottoman et du point de Venise. Certes, une pareille préoccupation habite les âmes de bien des Françaises... On nierait à tort cependant des qualités. Malheureusement, la conception des ensembles manque. Aucune des poses ne réunit les toilettes aux bras, aux visages, par un essor continu des lignes. Chaque morceau semble s'adapter par tenon et mortaise. Il nous reste à l'esprit, au lieu d'un souvenir de personnalité, un souvenir de soieries »⁶⁵. Dans le fond, les boiseries

⁶² *Ibidem*, p. 24.

⁶³ L'identification du modèle de ce portrait nous est fournie par Albert Flament dans son livre *Le Bal du Precatlan*, Paris, 1923, p. 70.

⁶⁴ Reynaldo Hahn, qui était un ami proche de La Gandara, lui dédicace vers 1900 plusieurs de ses compositions. Reynaldo Hahn, *Notes, Journal d'un musicien*, Paris, Plon, 1933, p. 18.

⁶⁵ Adam, 1896, p. 7.

localisent l'œuvre dans l'atelier de l'artiste du 22, rue Monsieur le Prince. La méridienne d'époque Empire, sur laquelle le modèle se tient, apparaît assez souvent sur les œuvres des années 1898-1904.

Cette effigie en inspire d'autres qui seront fondamentales dans la reconnaissance de l'artiste, les portraits des deux sœurs Brancovan : Anna, comtesse Mathieu de Noailles et Hélène, princesse Alexandre de Caraman-Chimay.

« *Le Portrait de Madame de Noailles* est essentiellement littéraire, écrit Camille Mauclair (1872-1945) en 1902. Il l'est avec raffinement, préméditation, avec une sorte de frénésie mal contenue et non seulement par le sujet mais par toutes les intentions, tous les détails. La poétesse sibylline est gainée d'un étroit fourreau de satin blanc, moulant jusqu'à opprimer ses formes et luisant par place, comme de la chair froide ou comme de l'argent, sous une flottante tunique de gaze bleu qui le recouvre et enveloppe les bras nus comme d'une eau transparente, où scintillent des paillettes argentées, blêmes, lunaires. Le sourire, le regard, vague, sous la pénombre d'une lourde chevelure d'Orientale relevée à l'Antique, cerclée d'argent, sont ceux d'un sphinx ; la traîne, miroitante à travers un azur violâtre, étrange, faux de ton comme l'hortensia du corsage, est d'une naïade, d'une sirène aux chants insidieux ; enfin, pour tout dire, l'artiste plein de talent a rendu à merveille le côté artificiel, apprêté de son modèle »⁶⁶.

Il est évident que le modèle le fascine, tant par sa personnalité que par son œuvre, dont il se dit admiratif. Dans une lettre du 22 juin 1904, La Gandara écrit à la comtesse de Noailles : « Je viens de lire votre livre *Le visage émerveillé*. C'est tellement grand, tellement beau que je n'essayerai pas de vous exprimer ce que j'en pense. La seule chose que je tiens à vous dire, c'est que c'est l'œuvre la plus belle que j'ai lue jusqu'ici »⁶⁷. Et dans une autre lettre non datée, écrite peut-être vers 1905, il lui déclare « Ainsi que j'ai coutume de le faire pour les plus beaux poèmes, j'essaie d'apprendre par cœur votre pièce sublime, *L'espace nocturne* »⁶⁸. Ce portrait est, sans conteste, le portrait le plus connu de La Gandara de son vivant. Très souvent exposé en France et à l'étranger, il est récompensé en 1911 par une médaille d'argent à l'Exposition Universelle de Barcelone⁶⁹.

Dans un article consacré au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1899, publié dans *L'écho de Paris* du 4 juin 1900, Jean Lorrain écrit : « La princesse Brancovan-Chimay sera un portrait du siècle. Avez-vous remarqué les mains, comme c'est traité, et quelle race dans la raideur un peu voulue de la taille, on sent que cette femme-là s'assoit sans jamais s'appuyer, comme nos aïeuls du grand siècle, et cette maigreur, et la tête trop petite accentuée encore par la volumineuse coiffure ; et je vous fais grâce du fini des étoffes : La Gandara fait chanter le satin comme Velazquez »⁷⁰.

Parmi ses modèles, il n'y a pas que l'establishment mais aussi le demi-monde. En 1900, La Gandara fait un portrait de la célèbre courtisane, Liane de Pougy (1857-1924). Dans ses *Cahiers bleus*, elle écrit le 24 août 1919 que ce portrait est « raté comme ressemblance. Prétentieux. Il a voulu me faire une tête bouclée que je n'avais pas, cela ressemblait mieux à mon moral, arguait-il ! Alors on fit poser... une perruque sur une tête de bois ! La pose des pieds était fatigante. On fit poser des bas sur un vulgaire modèle ! Ce ne sont pas mes pieds. Mes pieds sont beaux, classiques, ceux du modèle communs et retroussés. Drôle de portrait ! Sinistre portrait, devrais-je dire. Nous devons l'appeler *La dame aux perles*. Il devait être exposé. Pendant son exécution survient le vol de mon collier à cinq rangs. La Gandara portait malheur... mon portrait s'en ressentit. Avant le vol, il venait magnifiquement, après ce fut comme un mauvais sort ou comme un fait exprès, mais chaque coup de pinceau l'abîma. Je n'ai jamais permis qu'il fût exposé »⁷¹. En effet le tableau est raté à cause de la pose qui représente Liane de Pougy couchée, telle une matrone romaine. Cette pose sera d'ailleurs reprise plus tard pour le *Portrait d'Eugénie Antoniadis-de Brancovan* (coll. de la famille). Liane, mécontente du résultat vend le portrait le 9 février 1922 au Musée des Beaux-Arts d'Alger, qui, peu de temps après, disparaît de son inventaire⁷².

⁶⁶ *La Plume*, 1902, p. 13.

⁶⁷ Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 7229 (Anna de Noailles, correspondance), p. 30-32.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 69.

⁶⁹ Le diplôme est dans une coll. part. à Paris.

⁷⁰ Lorrain, 1900, p. 87.

⁷¹ Liane de Pougy, *Mes cahiers bleus*, Paris, Plon, 1977, p. 51-52. Dans une lettre non datée, mais sans doute de mars 1900, BNF, Dépt. de Mss., NAF 15300, f° 94-5, La Gandara informait Robert de Montesquiou qu'il travaille tous les jours au portrait de Liane de Pougy, dans son hôtel particulier du 13, rue de la Néva.

⁷² M. Antri Azeddine, attaché de conservation au Musée des Beaux Arts d'Alger m'écrivait le 10 mars 2001, que « Nous avons procédé à des recherches dans nos archives et nous pouvons vous confirmer que ce tableau a bien fait l'objet d'un achat de notre musée à l'époque coloniale, et tout de suite mis en dépôt au foyer civique d'Alger (actuel siège de l'union générale des travailleurs algériens) ; mais malheureusement, il a été perdu dès cette époque et nous n'avons trouvé aucune trace susceptible de nous éclairer sur son sort. »

La Gandara s'impose surtout comme peintre de la femme, toutefois il réalise aussi entre 1895 et 1899 plusieurs portraits masculins, dont on ne connaît que les quatre cités par les livrets des Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts et du Salon de Bruxelles : le *Portrait d'Edouard Conte*, celui du *comte de Chaudordy* (localisation inconnue), celui de *Jean Lorrain* (Musée d'Orsay), déjà analysé, et celui de *Paul Escudier* (détruit). Le *Portrait d'Edouard Conte* reste jusqu'à présent non localisé. Il est remarqué par le peintre Pierre-Georges Jeanniot (1848-1934) lors de son exposition au Salon des Beaux-Arts de Bruxelles en 1897 dans les termes suivants : « M. La Gandara continue ses recherches de style et d'éclat. Le meilleur de ses portraits se trouve être celui de Monsieur Edouard Conte, homme de lettres⁷³. Beaucoup de sobriété et de personnalité dans cette tête réduite à ses caractéristiques, dans ce regard calme et clair et dans cette pose naturelle sans prétention à l'élégance »⁷⁴. Qualifié par Mauclair de « très belle œuvre moderniste, pleine de science et de force, dont la redingote noire est à elle seule un admirable morceau de peinture »⁷⁵.

Le *Portrait de Paul Escudier* est le mieux documenté de ses portraits masculins. Dans un pneumatique du 3 décembre 1899, La Gandara lui écrit « Comme je tiens à faire votre portrait en pied et qu'il m'est difficile de mener ensemble deux toiles de cette importance, je viens vous prier de vouloir bien attendre quelques jours encore »⁷⁶. C'est donc au début de 1900 qu'il commence à peindre ce portrait. Le 28 février 1900, il informe son modèle : « Nous reprendrons votre portrait le mercredi 7 mars à 1 heure ½ »⁷⁷. « Le *Portrait de M. Paul Escudier* est un véritable chef d'œuvre... », écrit Klingsor. « Il est représenté debout, en habit noir et gilet blanc, dans une attitude simple, tenant d'une main peu avancée sa canne et de l'autre le haut-de-forme. Quelque juste que soit l'écriture du vêtement enveloppant bien un vrai corps, c'est à la main et à cette tête nerveuse et fine que va l'attention. Il faut admirer la construction solide du front sous les cheveux en brosse, avec la légère ligne d'ombre faisant saillir la tempe ; il faut admirer la vie expressive des yeux clairs et le dessin du nez et celui de la bouche sous les moustaches relevées, et la vérité de la chair, et la facture à la fois faite et sans minutie de la barbe blonde et légèrement ondulée. À ce visage de distinction rare se détachant du fond sombre de la toile, la main avancée qui tient la canne sert de rappel non seulement de couleur, mais aussi de caractère : c'est la même nervosité et la même finesse, et le peintre, on le sait, est maître en l'art de marquer les mains de leur physionomie propre et saisissante... jamais peut-être, cependant, il n'avait atteint à une aussi grande pureté de style, jointe à une telle sobriété de moyens, et cette toile le classerait parmi les premiers portraitistes contemporains, s'il ne l'était déjà »⁷⁸. Exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1901, « le *Portrait de M. Paul Escudier* est une incontestable réussite, remarque Arsène Alexandre. C'est une œuvre de volonté et de soin extrême, ainsi que de parfaite exactitude... il est un des plus travaillés et des plus réussis que cet artiste ait jusqu'ici montrés »⁷⁹. La similitude est évidente avec la pose du *Portrait du comte Robert de Montesquiou-Fezensac* de Whistler. Prêté en 1911 à l'artiste pour une retouche, peut-être suite à des dégradations subies pendant la grande crue de 1910, le portrait est catalogué en 1950 comme « non retour à l'inventaire ». Sa trace est, depuis lors, perdue.

Cette répétition obsédante et stéréotypée du format et de la composition dans les œuvres de La Gandara que l'on vient d'évoquer, est l'effet tant d'une recherche artistique que d'une mode. Il s'agit d'une recherche artistique inspirée par Whistler et ses « portraits noirs » dominés par une certaine pureté abstraite de conception et une unité tonale : une figure debout, seule, dans un espace vide, de tonalité gris-brun, avec une source de lumière invisible en bas. Cette pose doit beaucoup à l'exemple de Velazquez, maître que les deux artistes admirent beaucoup et qui passe, en cette fin de siècle, pour la référence incontournable du portrait idéal. D'Edouard Manet (1832-1883) à Bonnat, tous les artistes français ou anglais se disent influencés par le maître espagnol. On associe à ses portraits à une mélancolie, source inspirante, qui domine beaucoup les artistes de cette fin de siècle. Dans son livre sur *Velazquez*, Edmond Aman-Jean (1858-1936) exprime bien cette vision : « Elles y sont tous, [ces portraits], les roses et les noirs, les tristes et les hautaines, mélancoliques, ainsi qu'il sied à cette Espagne où on ne riait pas, ainsi qu'il sied à la beauté qui est toujours grave... et ses modèles sont marqués du déclin d'eux-mêmes »⁸⁰. Néanmoins pour la Gandara comme pour Whistler la connaissance de l'œuvre du grand portraitiste espagnol doit être assez limitée. Peu de ses

⁷³ On n'a pu retrouver dans les dictionnaires biographiques consultés aucune notice consacrée à Edouard Conte.

⁷⁴ Jeanniot, 1897, p. 410.

⁷⁵ Camille Mauclair, *Les Danaïdes*, Paris, Le livre et l'estampe, 1902, avec une illustration par La Gandara.

⁷⁶ Coll. part., Boulogne-Billancourt.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *La Plume*, 1902, p. 15.

⁷⁹ Arsène Alexandre, *Les Salons de 1901*, dans *Le Figaro Illustré*, n° 147, p. 3.

⁸⁰ Edouard Aman-Jean, *Velazquez*, Paris, Librairies Félix Alcan, 1913, p. 129.

portraits importants sont exposés au Louvre ou à Versailles. Or, La Gandara ne voyage qu'une seule fois en Espagne, en 1913⁸¹, alors que ses références artistiques sont déjà bien définies. Dans ses écrits, La Gandara ne le mentionne d'ailleurs qu'une seule fois, pour le *Portrait de l'Infante Marie-Marguerite d'Autriche* du Musée du Louvre, il le décrit comme « modelé comme une fleur »⁸². C'est donc probablement à partir des reproductions en noir et blanc qu'il s'est familiarisé avec ses œuvres.

La Gandara, comme les autres portraitistes contemporains, se défend de l'accusation qui lui est faite de répéter inlassablement des poses trop convenues, il est évident que la tradition sur laquelle est basée leur instruction et le goût du commanditaire jouent un rôle déterminant. En cette fin du XIX^e siècle, si éclectique, si friand du passé et des hiérarchies précises, la référence est celle donnée par le modèle d'un âge d'or, le XVI^e siècle pour l'Italie, le XVII^e siècle pour l'Espagne, le XVIII^e siècle pour l'Angleterre ou pour la France. Les poses ne peuvent donc pas être différentes de celles que cette tradition avait consacrées, certains détails allégoriques en moins. Quelques exemples sont édifiants. Lorsque Laszlo réalise son *Portrait de l'empereur François-Joseph d'Autriche-Hongrie* (Nemzeti Galeria, Budapest), en 1899, la pose si flatteuse est suggérée par celui d'un autre Habsbourg revendiqué à Vienne en cette fin de siècle, comme on l'avait fait d'Henri IV à l'époque de la Restauration en France. *Robert de Montesquiou* de Whistler, *Jean Lorrain* de La Gandara ou *Cornelius Vanderbilt* de Sargent ont tous comme modèle, il est vrai très lointain, le *Portrait de l'Infant Don Carlos* de Velazquez (Museo del Prado, Madrid). Modèle que Goya avait d'ailleurs aussi employé dans son *Portrait du marquis de San Adrian* (Pamplona, Museo de Navarra) pour ne citer que lui.

Dans ces typologies créées tout au long de l'histoire de la peinture, il en manque pourtant une, qui n'apparaît qu'au début du XIX^e siècle dans des conditions exceptionnelles, celle dédiée à l'enfant. Malgré les espoirs que l'imaginaire humain a toujours construit autour de l'enfant, le rôle qui lui était réservé jusqu'à la fin du XVIII^e siècle était celui du continuateur d'une lignée. Sa place restait donc marginale au sein de la famille et l'était d'autant plus que le taux élevé de mortalité infantile pesait lourdement sur les relations affectives. L'émergence du sentiment de l'enfance et l'intégration de l'enfant lui-même au sein de la famille, telle qu'on la conçoit aujourd'hui, ne finit par s'imposer qu'au XIX^e siècle. Il faut donc inventer une iconographie spécifique pour le représenter. On la cherche dans la représentation idéale des schémas utilisés par les artistes de la Renaissance italienne pour figurer les *Vierges à l'enfant*. Les modèles sont dirigés face au spectateur et, souvent, le regardant, s'enlevant sur un décor relativement dépouillé de rideaux ou d'architecture. Un exemplaire des plus caractéristiques on le retrouve dans le *Portrait de Madame Carl Mayer et ses enfants* par Sargent (collection particulière), dans *Consuelo Vanderbilt, Duchesse de Marlborough et son fils, Lord Ivor Spencer-Churchill* (Metropolitan Museum of Art, New York) ou dans *Madame Leonor Uriburu y Anchorena et son fils Emilio* de La Gandara (coll. part., Buenos Aires). Parfois la mère ou fort rarement le père, toujours lorsqu'il est veuf, peuvent paraître dans la même composition géométrique, mais debout en protégeant les enfants par leurs bras, comme dans *Madame Cazalet et ses enfants* par Sargent, le *Portrait de M del Solar et ses deux filles* par La Gandara (galerie Kurt E Schon, États-Unis).

Lorsque les enfants sont représentés tout seuls ils le sont, dans la majorité des cas en pied, en tenue contemporaine, costume de ville mais aussi tenue d'écuyer, tout autant qu'en costume de fantaisie comme dans le *Portrait d'Anne-Jules de Noailles* par La Gandara ou dans celui d'*Aude de Montesquiou* par Blanche (coll. part., Paris) ou de *The Honourable Victoria Stanley* de John Singer Sargent (coll. part.). Ils se trouvent entourés d'éléments symboliques de l'enfance, jouets ou fleurs aux couleurs tendres, et parfois, surtout si le modèle est une petite fille, un petit animal. À la position frontale, la plus courante, se substituent dans de nombreux cas bien d'autres possibilités, le visage restant cependant tourné vers le spectateur, les yeux largement ouverts pour apostropher le regard qui fait face. Les enfants qui n'ont pas encore l'âge de se tenir debout figurent sur les genoux de leur mère, pratiquement toujours en compagnie d'un frère ou d'une sœur, accoudé au siège maternel, l'air empli de la responsabilité d'aîné comme dans le portrait de ?. Pour représenter une fratrie, les peintres ont, la plupart du temps, mis sur un pied d'égalité chacun des enfants, en adoptant une composition en frise, où, les uns à côté des autres, ils se présentent de face devant le spectateur, comme Sargent dans le *Portrait des enfants Pailleron* (Des Moines Art Center, États-Unis). Cette même disposition apparaît souvent lorsque sont présents parents et enfants, la formule la plus simple installant les

⁸¹ Dans une carte postale restée dans sa descendance, et destinée à son frère, Manuel, le 15 août 1913, Antonio de la Gandara écrit de l'Hôtel Continental de Madrid : « Cher Manuel, Je te rapporterai quelques journaux de Picadors. Ce pays est resté comme à l'époque de Goya. Amitiés. Antonio. »

⁸² Antonio de La Gandara, *L'art de peindre. L'artiste. Quelques souvenirs – Le secret de garder toutes neuves les impressions de l'enfance*, dans *Femina*, n° 288, 1 janvier 1913, p. 5.

père et mère assis aux deux extrémités de la toile avec, entre eux, leurs rejetons. Là encore, une série de gestes précis et de regards obligatoires, lient les différents personnages, renforçant l'idée de cellule familiale intimement unie.



Fig. 9. Antonio de La Gandara, *Portrait de Monsieur [Alberto] del Solar et ses deux filles*, huile sur toile, 201,9 × 116,8 cm, signé en bas, à droite: A. de La Gandara ; non daté, vers 1904-1905. HISTORIQUE: inconnu avant la vente Christie's, New York, 1 XI 1995, n° 21, puis acquis par l'actuel propriétaire. Kurt E. Schon, Ltd. Gallery à New Orleans, Louisiana, États Unis.

La pose est indissociable de la *mise en toile*, l'indication exacte de la place que le/s personnage/s doit/doivent occuper. La Gandara pense qu'il faut éviter avant tout que la tête du modèle soit trop loin du bord, ce qui donne au portraituré la fâcheuse silhouette d'un bossu. Et il conseille aux jeunes artistes d'esquisser en premier la/les tête/têtes soit/soient la/les première/s. Il va de soi que le regard de l'artiste s'arrête principalement sur les yeux, la bouche et les mains. « Si, en effet, tous les traits concurrent à nous donner une idée de l'être moral, les yeux sont la fenêtre de l'âme » écrivait François Flameng. Et Laszlo pensait que les visages dont les traits sont forts sont plus simples à peindre que ceux dont les traits sont moins définis⁸³. La Gandara n'est pas spécialement psychologue, mais il utilise systématiquement une *recette personnelle* pour rendre le personnage agréable à regarder : simplification des fonds et naturel de la pose ;

⁸³ Philip de Laszlo, *Painting a portrait*, Londres, The Studio Ltd., 1937, p. 46-47.



Fig. 10. Antonio de La Gandara, *Portrait de Mademoiselle Eugénie Cormon*, huile sur toile, 209,5 × 125,7 cm, signé en bas, à droite: A. de La Gandara ; non daté, vers 1906-1907. HISTORIQUE: Vente Drouot, 8 décembre 1976, n° 98, reproduit; Vente, Christie's, New York, 25 avril 1984, n° 30, sous le titre *Portrait of an elegant woman*, estimation 4/6000 \$; Vente de Ricqlès, *Succession Robert Denning*, 7 novembre 2001, n° 110, sous le titre *Portrait en pied d'une dame de qualité à la robe longue grise et noire*, estimation 60/80 000 FF. Localisation actuelle inconnue.

coins de la bouche systématiquement relevés, ce qui donne un sourire plus ou moins accentué, front détendu et bien éclairé ; lumière sous le menton (comme un reflet de miroir) pour éclairer le visage ; rides estompées. Après le visage, les mains sont l'élément le plus éloquent sur lequel le portrait doit se concentrer.

En cette fin du XIX^e siècle, la mode joue un rôle de plus en plus important. Et ses effets sont souvent objet de critiques. François Cruchy (dates inconnues) trouve que cette tendance est regrettable. Parlant des modèles féminins, il déplore le fait « que nos contemporaines font trop d'effort pour se rapprocher toutes d'un type une fois donné. Elles cèdent aux lois de la mode, tyran qui veut tout unifier. Comme tous les autres, l'art de la toilette compte un petit nombre de talents personnels, et puis commence une suite de copistes et d'imitateurs. Tout l'art d'une femme devrait cependant consister à servir sa beauté personnelle. Quelle tentation et quel danger pour le peintre de la femme moderne ! Il y cède constamment et les portraits qu'il fait sont tous au goût du jour. Ce qui frappe le plus en eux, c'est leur air de parenté. On compte par centaines ces praticiens vulgaires qui se contentent de faire, en matière de portraits, des figures de mode. De temps à autre, les deux ou trois plus habiles d'entre eux lancent un *genre* »⁸⁴.

On reproche souvent à La Gandara de trop se concentrer sur la toilette sans se préoccuper du corps de ses modèles. La Gandara, comme Whistler et Sargent, accorde une grande importance au costume de ses modèles et porte un vif intérêt à la mode féminine. Flameng et Helleu sont plus indulgents. Ils demandent seulement que les robes et les coiffures ne datent pas. Plus tard, Laszlo se montre beaucoup plus strict. Il voyage avec, dans ses malles, des tissus pouvant servir de châles ou d'étoles à ses modèles et il n'hésite pas à les imposer même à la reine Marie de Roumanie dans la garde-robe de laquelle il ne trouve pas de vêtement convenant à sa composition pour le portrait qu'il réalise d'elle en 1936⁸⁵.

Whistler va même jusqu'à dessiner les robes de Mrs Leyland, pour son portrait daté vers 1871-1874, ou bien pour celui de Cicely Alexander 1872-1874 (Tate Gallery, Londres). La Gandara suit son exemple et conseille ses modèles pour choisir leur toilette. Parfois, il les accompagne chez les grands couturiers, comme en 1907 avec Louisa de Mornand (musée du château de Blois), chez Doucet pour qu'elle y choisisse sa robe. La même année, en juillet, il expose à la demande de la revue *Les Modes* au siège de son hôtel, situé au 15, rue de la Ville-l'Evêque, deux portraits des actrices Nelly Cormon dans une toilette de Doucet (détruit par le feu) et de Renée Despresz (coll. part.). Sur les cimaises, ces deux portraits voisinent avec celui de la marquise Casati de Boldini (Roma, Galeria Nazionale), tandis que dans la salle, des mannequins de bois déploient les créations de la maison Doucet.

En 1912, La Gandara propose à d'autres peintres – Louis Anquetin (1861-1932), Jules Grün (1868-1934), René Prêjean (1877-1968) et Adolphe Willette (1857-1926) – et à la revue *Fémina* d'éditer un numéro spécial consacré à « La mode créée par les artistes ». Il est depuis ses débuts un collaborateur fervent de cette revue qui publie systématiquement tous ses articles et les reproductions de ses œuvres exposées dans les Salons. Le chroniqueur resté anonyme de *Lectures pour tous* écrit : « L'Art français offre aujourd'hui à l'élégance et à la grâce des femmes le plus flatteur et le plus précieux des hommages. Pour concourir à la beauté de leur parure, un groupe d'artistes vient de se former sous la présidence de M. A. de La Gandara et de mettre l'art au service de la mode. Tous les mois, les *Peintres de la Femme* exposeront chacun quatre modèles de toilettes, qui seront pour les élégantes les meilleurs conseillers du goût. Ils sont une douzaine. C'est donc, chaque année, plus de cinq cent toilettes, robes du soir et robes de ville, robes de bal et robes de sport, que créera la fantaisie de leur pinceau. La qualité de leur talent et la sûreté de leur art nous apporteront enfin la garantie dont le besoin se faisait sentir contre les erreurs de goût qui, en ces derniers temps, ont trop souvent offensé notre sentiment de la véritable élégance. (...) De tous les artistes, nul n'était plus désigné que M. A. de La Gandara pour présider cet aréopage de peintres, dont sera justiciable la mode de demain. On sait avec quelle incomparable virtuosité son œuvre traduit l'élégance de la femme moderne ».

Il réitère les principes mis en œuvre dans l'exposition précédente, et qu'il suivra pendant toute sa vie, dans une interview donnée à Armand Rio (dates inconnues) et publiée en mai 1913 dans cette même revue *Lectures pour tous*. Il déclare : « un peintre a, je crois, son mot à dire utilement quand il s'agit du dessin d'une robe et de son coloris... Ce que nous pouvons faire, c'est la diriger, la corriger. À chaque époque la mode a eu son caractère, sa beauté... Pour ma part, je n'irai pas chercher mon inspiration dans le passé, quelque admiration que j'ai pour lui... Selon moi, notre rôle sera d'être des bons critiques, soucieux de garder la beauté féminine, l'élégance de ses lignes. Quand la mode voudra y porter atteinte, nous serons là pour mettre le hola ! Dès que le snobisme exotique tentera de faire hurler les couleurs, nous protesterons !... C'est une innovation charmante : la mode, capricieuse et fantasque, vient d'appeler l'art à son aide.

⁸⁴ François Cruchy, *Un portraitiste de la femme*, Albert Belleruche, dans *L'art et les artistes*, n° 47, février 1909, p. 207.

⁸⁵ Voir aussi notre article, *Les portraits de la Famille Royale roumaine par Philip de Laszlo*, dans *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Beaux-Arts*, tomes XXXIX-XL, 2002-2003, Bucarest, p. 101-122.



Fig. 11. Antonio de La Gandara, *Jeune femme assise regardant une bague*, pastel sur papier, dimensions inconnues, signé en bas à gauche: A. de La Gandara ; non daté, vers 1895. HISTORIQUE: inconnu. Coll. part., Paris.

Désormais, on peut espérer que les créations des grands couturiers seront exécutées d'après les modèles fournis par des peintres célèbres. Ce sont les artistes eux-mêmes qui vont ici exposer à nos lectrices leurs idées sur ce gracieux sujet : les élégances de demain ! »⁸⁶. L'illustration de l'interview était accompagnée par un texte précisant : « L'idéal de M. de La Gandara, c'est le costume enveloppant, souple et léger, telle que cette toilette imaginée par lui, et drapée par lui-même sur le modèle ». C'est le costume qu'il emploiera dans un grand nombre de ses portraits de 1890 et jusqu'à la fin de sa vie.

Parfois la Gandara tente de brouiller l'image que la critique donne de lui et il expose à cotés de ses effigies mondaines des études des paysans, motifs qu'il avait déjà visités pendant ses années de jeunesse. La proximité, sur les cimaises du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1899, de l'élégant *Portrait de la princesse de Caraman-Chimay*, née princesse Bassaraba de Brancovan (localisation inconnue) et les deux études de paysans (coll. part., Bruxelles), étonne la plupart des critiques. Olivier Merson écrivait : « M. de La Gandara n'échappe point non plus à la contagion. À son tour, il compromet ses charmantes qualités d'élégance et de distinction dans les mêmes tristesses. Après avoir eu peu de choses à envier aux meilleurs portraitistes, ses contemporains, il expose aujourd'hui le portrait d'une princesse dont il eût fait il y a plusieurs années un chef d'œuvre, car il possédait alors tout ce qu'il fallait pour rendre la grâce et le charme d'un modèle aussi accompli. Qu'arrive-t-il ? Deux études, vieille femme et vieillard, sont ce que ce peintre du high-life a de mieux au Salon cette fois, parce qu'il est dans l'ordre naturel que les visages ridés et peaussus, tannés et racornis, passent fort bien en peinture sans

⁸⁶ La Gandara, 1913, *art. cit.*, p. 3.

rien emprunter aux sourires et aux fleurs de coloris »⁸⁷. Et Klingsor leur trouve aussi bien des qualités, remarquant leur réalisme : « C'est un vieux et une vieille au nez crochu, aux joues terrassées et creusées, aux mains d'une excessive maigreur; la vieille a la tête serrée dans sa coiffe blanche... [elle] tient un livre ouvert, un livre usé et jauni... Tout cela est venu en pleine pâte; les coups de brosse ont laissé leurs rides sur la peau ratatinée et recuite des figures; le pinceau a dessiné à même la couleur, ...les yeux vitreux de la vieille enfoncés sous les arcades sans sourcils... C'est un véritable réalisme et du meilleur. Et il faudrait résumer cet art d'un mot connu : l'expression de l'impression »⁸⁸. De *l'Étude de paysan* qui faisait pendant au tableau précédent on ne connaît de cette œuvre que la description que Klingsor nous donne dans son article consacré à l'artiste dans *La Plume* : « Le paysan aux mains osseuses, les appuyant simplement sur son bâton.... une sorte de feu intérieur anime encore les yeux malicieux du vieux »⁸⁹ et Bouyer trouve que « le... fond noir, [est] une pénombre exotique, très *whistlierienne* »⁹⁰.



Fig. 12. Antonio de La Gandara, *Portrait de Madame Gabriele d'Annunzio*, huile sur toile, dimensions inconnues, signé en bas, à droite : A. de La Gandara ; non daté [1904-6]. HISTORIQUE : inconnu. Coll. part., Paris.

⁸⁷ Olivier Merson, *Les Salons de 1899*, dans *Le Monde Illustré*, 1899, p. 3.

⁸⁸ Tristan Klingsor, « Antonio de La Gandara », dans *La Revue Illustrée*, n° 4, 1900, p. non numérotée.

⁸⁹ *La Plume*, 1902, p. 7 et 10.

⁹⁰ Raymond Bouyer, *Un salonnier aux Salons de 1899*, dans *L'artiste*, 1899, tome II, p. 141.



Fig. 13. Antonio de La Gandara, *Don Quichotte*, huile sur toile, 180 × 140 cm ; non daté [1912-1914]. HISTORIQUE: Resté dans l'atelier de l'artiste après son décès ; ensuite inconnu. Localisation actuelle inconnue. Le tableau fut reproduit sur une carte postale éditée par A. Noyer, à Paris, à l'occasion du Salon.

Parallèlement aux portraits peints après 1895, Antonio de La Gandara a fait de nombreuses études en rose, en bleu et en gris, qu'il expose au Salon de Bruxelles en 1897, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts la même année, et aux Salons de la Sezzession de Vienne en 1899-1900. On ne connaît de cette série qu'un nombre d'œuvres très limité. Très différentes stylistiquement de ses portraits, de ses vues de boulevards ou d'autres coins de Paris qu'il avait fait précédemment, sa technique après 1895 s'apparente à celle de Helleu, « sans toutefois avoir sa souplesse et sa fougue », ainsi que le faisait remarquer Mauclair. Dans *Buste de jeune femme tournée* (coll. part.) ou dans *Jeune femme assise regardant une bague* (coll. part.), les traits sont nerveux, d'une grande sûreté mais sans insistance, sans accumulation. Il exprime les valeurs ou les plans dans des hachures serrées, rehauts de pastels ou de craie blanche.

LE « MAÎTRE DE L'ÉLÉGANCE MODERNE »⁹¹ OU UN PORTRAITISTE INSTALLÉ DANS UNE ÉPHÉMÈRE GLOIRE. SA FORTUNE CRITIQUE CONTEMPORAINE

Lorsqu'à la fin de 1901, la revue *La Plume* prend l'initiative de recueillir en un seul volume les articles publiés par Jean Lorrain, Tristan Klingsor, Rémy Salvator, Gustave Coquiot, Raymond Bouyer⁹², Pierre de Querlon (1880-1904)⁹³, Gustave Kahn⁹⁴, entre 1899 et 1900, sur l'art de La Gandara, elle publie aussi en frontispice une lettre posthume du poète symboliste, Albert Samain (1858-1900), un ami de l'artiste. Samain écrit : « Déjà l'an dernier, j'avais eu l'intention de vous écrire ; cette année en sortant du Champ de Mars, je viens d'éprouver à nouveau si vivement ce désir que je ne veux en différer plus longtemps la réalisation. Il y a dans votre art quelque chose qui me séduit de si près, un sens si avisé de la finesse des choses, un goût si adorable de leur suavité, et une délicatesse qui communique si savamment ses harmonies ! Comme je les aime ces femmes dont vous cambrez la sveltesse sur une traîne de manteaux de cours, et dont par votre artifice, l'élégance en quelque sorte spiritualisée prolonge mystérieusement ce rêve... Et ces petits paysages, ceux du vieux Louvre..., ceux des Tuileries... Les adorables natures mortes, riches et fines comme des coulis longuement mijotés... Oui, c'est bien la peinture que je goûte, que je sens rationnelle et féconde pour qu'elle tire tous ses effets de son propre fond, et que le reste s'en dégage naturellement et sans effort comme le parfum d'une fleur ou le sourire d'un visage. Je vous dois d'exquises sensations... »⁹⁵.

Lorsque le 15 avril 1889 Léon Deschamps (1864-1899) lance *La Plume*, il veut que la revue soit destinée à promouvoir la vie culturelle contemporaine. Vecteur déterminant de la propagation des idées, elle se veut un « organe libre ouvert à tous les talents et plus spécialement aux Jeunes. Exempte de parti-pris d'École, la revue laisse à chacun la facilité d'exprimer *Toute* sa pensée : Pour l'art ! Voilà son unique devise ! »⁹⁶ Au fil des années, *La Plume* augmente son nombre de pages, en réponse à un succès croissant et multiplie rubriques et actions. À l'initiative de son fondateur, maintenue après sa mort par le nouveau directeur, Karl Boës, *La Plume* publie des numéros exceptionnels. Il y aurait en tout, une trentaine de livraisons, consacrées aux grands mouvements littéraires ou politiques. Citons ceux dédiés à l'idéalisme, aux modernes, au symbolisme, à l'anarchisme, à la littérature socialiste, à l'humour chansonnier, car beaucoup des collaborateurs de la revue étaient des anciens de la butte Montmartre : le Chat Noir, les Décadents, la chanson zutiste. Mais ils s'intéressent aussi aux particularismes régionaux : les félibres, les bretons de France, les parisiens de Paris, les Poitevins, etc.

Le numéro exceptionnel consacré à La Gandara s'inscrit donc dans cette politique éclectique de la revue. Il reste la seule publication qui lui est entièrement consacrée jusqu'à aujourd'hui. Le peintre est un habitué des mondanités de la revue. Il participe à ses soirées littéraires qui ont lieu au café Fleurus et qui lui rappellent sans doute sa jeunesse montmartroise. Il expose même au 1^{er} Salon de *La Plume* qui se tient entre le 18 décembre 1900 et 15 janvier 1901, plusieurs dessins dont on ne connaît malheureusement pas les titres⁹⁷.

Les sept auteurs de ce numéro exceptionnel commentent les œuvres de La Gandara dès son exposition chez Durand-Ruel en 1893 ainsi que ses envois aux Salons pendant les sept années qui suivent. Des illustrations d'œuvres du peintre ponctuent la brochure. Ils remarquent d'emblée deux constantes : sa parenté avec Whistler et ses grandes qualités de dessinateur. Rémy Salvator le compare même à Alfred Stevens (1823-1906) et voit en lui *le portraitiste* de la Troisième République. Bouyer le dit « Un *virtuose* qui sait *sentir*. Un dilettante ému, qui aime non seulement la peinture, mais la nature, qui sort des musées pour voir la vie... Par ce temps d'impressionnisme, n'est ce pas un prodige ? Il *dessine* ! Impressionnant, impressionné, le peintre reste fidèle au culte de la ligne. La forme est l'aristocratie dans l'art et l'artiste est par excellence un aristocrate. Moderne, il exprime comme pas un l'aspect contemporain de la noblesse, le vertige, fier toujours, d'un grand passé, l'héritage immatériel des lointains souvenirs, le *moment* dans la *race*. Il traverse le grand monde comme un disciple de Velazquez en exil... Car il a sa note : son idéal féminin n'est pas l'étrange majesté de Whistler, ni la dépravation savoureuse de Boldini, ni la contorsion d'Alexander, ni la

⁹¹ Perrin, 1907, p. 83.

⁹² Précédemment publié dans *La plume*, la livraison d'avril 1901.

⁹³ Précédemment publié dans *La plume*, la livraison du mai 1901.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 1.

⁹⁶ *La Plume*, n° 41, livraison du 1^{er} janvier 1901.

⁹⁷ Cité dans *La Revue Blanche*, auteur inconnu, *Petite Gazette d'art*, tome XXII, 18 décembre 1900-15 janvier 1901, p. 462-463. Pourtant son nom ne paraît pas dans le catalogue de l'exposition dont on ne connaît qu'un seul exemplaire à la Bibliothèque de la Conservation du Musée du Louvre.

grâce de Helleu, ni la finesse de Jacques Blanche ou le peu de galanterie d'Evenpoel »⁹⁸. Le ton de ces articles est laudatif, peut-être un peu trop, mais il touche son public.

Lorsqu'en décembre 1901, Maclair publie son article sur l'artiste dans *L'Art décoratif*, il remarque : « M. Antonio de La Gandara s'est fait en dix ans une place considérable dans l'art français, une des premières places parmi les portraitistes de son temps... Il est de ceux dont on cherche l'envoi en entrant au Salon... il y a en M de La Gandara un décorateur inné qui contrebalance un psychologue sagace. Il se préoccupe avant tout, comme ses maîtres naturels, du grand caractère linéaire des silhouettes. Il peint l'être en toute sa personne, avec hardiesse et précaution, sur le fond d'une ombre veloutée où s'ébauche à peine l'ornementation d'une tenture... Un portrait de La Gandara demeurera un document complet. Il dira la mode d'un temps, la stylisation d'un corps et par là sans doute, de tous les corps de la même caste à son époque, il dira la pensée de la femme, son degré d'inquiétude et de réticence, et on verra le reflet de toute une existence morale momentanée aux prunelles intensément comprises et fixées par le sagace artiste épris d'harmonies intellectuelles⁹⁹. » En 1907, Perrin n'hésite pas à le proclamer dans son article publié dans *Je sais tout*, « Le Maître de l'élégance moderne », ce que confirme Roger Marx (1859-1913) en le surnommant « Elégandara »¹⁰⁰.

Mais ces critiques si dithyrambiques, fondées sur une analyse de son œuvre réalisée entre 1893 et 1900, se feront ensuite de plus en plus rares. Dès 1902, la critique commence à s'essouffler malgré les succès officiels, la médaille d'argent à l'Exposition Universelle de 1900 et la nomination au grade de chevalier de la *Légion d'Honneur*. Le peintre est enfermé dans son statut de portraitiste mondain, source de revenus substantiels, mais son art, que les critiques trouvaient si prometteur auparavant, n'évolue plus.

Parmi les œuvres réalisées après 1900, le second *Portrait de Madame Rémy Salvator* (Nancy, Musée des Beaux-Arts, à présent ruiné par la technique même employée par l'artiste) fut sans conteste le plus représentatif. Après l'achat, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1899 par le Musée du Luxembourg, du premier portrait de ce modèle, Antonio de La Gandara reçoit la commande d'un autre portrait de la part de l'époux de la dame, le critique d'art, Rémy Salvator. Sur sa genèse, Louis Vauxcelles écrit dans un article consacré au peintre : « Le *Portrait de Madame Salvator* avait été commencé dans un autre mouvement. Pendant son repos, Madame Salvator ayant d'elle-même pris la pose actuelle, Gandara s'empresse de la saisir. Cette recherche de ce qu'il appelle l'arabesque (mot qui exprime parfaitement sa conception à la fois stylisée et synthétique) retint longtemps notre peintre. Le mouvement trouvé et arrêté, il brosse vivement la toile, afin de ménager sa fraîcheur d'exécution, comme il s'est appliqué à ménager sa fraîcheur d'impression... Nous la voyons ici, sous la cuirasse du corset droit, plus souple de tournure et plus abandonnée, plus féminine, en un mot, que ses devancières. Peut-être cela doit-il rassurer ceux que préoccupe le courant qui entraîne la plus belle partie du genre humain à conquérir les privilèges du sexe laid. Il faut espérer que la femme, préoccupée de devenir plus savante, apprendra seulement à mieux apprécier son pouvoir et à conserver son rôle, en s'y montrant d'autant plus séduisante et raffinée »¹⁰¹.

On connaît plusieurs études préparatoires pour cette œuvre : un dessin sans doute témoin du premier état de la recherche pour la pose du portrait, avec Mme Rémy Salvator étendue et fumant, (localisation inconnue)¹⁰², exposé à Vienne en 1899 et un autre dessin, proche de l'œuvre finale (localisation inconnue), tous deux aux dimensions et localisation actuelle inconnues, mais dont on connaît l'existence par des reproductions photographiques du fonds Montesquiou de la Bibliothèque Nationale de France¹⁰³. Un pastel, non localisé actuellement, est reproduit sur la couverture de la revue *Les Modes*, n° 32, de 1903.

Exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1902, ce portrait apparaît à Charles Moreau-Vauthier (1857-1924) comme «quelque peu dépouillé et d'une sécheresse trop cinglante »¹⁰⁴. La sinuosité de la ligne du *Portrait de Madame Rémy Salvator II* (Marseille, Musée Cantini) n'est pas sans rappeler celle d'une autre œuvre de cette époque, *La jeune fille endormie* (localisation inconnue), exposée par l'artiste au Salon de l'année précédente. Le modèle, dont on ne connaît pas l'identité exacte, paraît très souvent sur les *Études* au pastel de cette époque. Songeur, il est étendu, la tête inclinée en arrière, de manière artificielle, mouvement qui exagère l'effet des courbes. Le visage et les cheveux sont pleinement modelés

⁹⁸ *La Plume*, 1902, p. 26.

⁹⁹ Maclair, *art. cit.*, p. 4.

¹⁰⁰ Roger Marx, *Le Salon de la Nationale – les portraits*, dans *Le Journal*, 16 avril 1909, p. 2.

¹⁰¹ Vauxcelles, *art. cit.*, p. 354.

¹⁰² BNF, Dépt. de Mss, NAF 15086 (papiers Montesquiou), f° 9, reproduit.

¹⁰³ *Ibidem*, f° 10, reproduit.

¹⁰⁴ Moreau-Vauthier, *art. cit.*, p. 50.

tandis que le corps et les mains sont à peine suggérés. La Gandara élève cette sinuosité artificielle au rang de type. Quand une pose lui semble intéressante, il la multiplie en de nombreuses reprises et tombe rapidement dans la facilité du stéréotype.

Après 1904, la plupart des critiques qui mentionnent encore le nom de l'artiste lui reprochent la sécheresse trop correcte de son dessin. Son nom paraît de plus en plus rarement car on préfère reproduire ses œuvres sans les commenter et lorsqu'on le fait, l'adjectif « élégant » se répète invariablement. Tinayre (dates inconnues) trouve le *Portrait de Madame Henri Letellier* (localisation inconnue) exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1904 « trop sec »¹⁰⁵. Les mêmes reproches lui sont adressés par Ritter à propos du *Portrait de M. del Solar et ses deux filles* (coll. part, Buenos Aires) exposé au Salon de la Secession de Munich « M. Antonio de La Gandara est mortellement froid et anémique dans son haut portrait de M. del Solar et de ses filles »¹⁰⁶.

Le succès critique ne semble revenir qu'avec le *Portrait de Madame Gabrielle d'Annunzio* (coll. part.). Devant les aventures continuelles de son époux et les frasques qui s'en suivent, Maria Hardouin d'Annunzio (1864-1974) demande la séparation en mai 1899 et part pour Paris où elle s'installe définitivement. Elle fait rapidement la connaissance de La Gandara après son arrivée dans la capitale française, vers 1902, et tombe dans ses bras. Il ne subsiste de cet épisode romanesque qui enflamme l'imagination du biographe Philippe Julian (1919-1977), que quelques lettres (Paris, coll. part.) ainsi que les portraits que l'artiste réalise d'elle entre 1904 et 1906. L'huile est précédée, selon son habitude, par deux études du profil au pastel, non localisées à présent, mais que l'on connaît pour avoir été reproduites dans les revues illustrées *Lectures pour tous* et *Femina*)¹⁰⁷.

Exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1907, le *Portrait de Madame Gabriele d'Annunzio* provoque des commentaires passionnés. Tous les critiques importants le mentionnent dans leurs comptes rendus. Roger-Milès remarque que « M de La Gandara a exécuté avec une certaine élégance le *Portrait de Madame Gabriele d'Annunzio* : celle-ci est assise sur un tabouret ; et son profil se dessine à gauche, tandis que sa robe est comme balayée par une rafale ; une rafale dans un atelier, ce n'est pas ordinaire ; le mouvement n'est pas simple, encore qu'il n'est pas déplaisant. Mais cela dégage par trop la main qui pose sur la jambe, et cette main paraît énorme, telle qu'on le pourrait voir sur un cliché photographique tiré par un opérateur peu soucieux de se garder des déformations, en procédant à un sérieux examen des plans¹⁰⁸. » La pose dérange aussi Arsène Alexandre : « Pauvre dame ! Elle n'a pas de jambes ! Elle en a, je l'espère pour elle... mais ce n'est pas sa faute si son peintre, M. de La Gandara, a imaginé une perspective qui l'en prive¹⁰⁹ ».

Devant le succès de ce portrait critique et populaire, le peintre réutilise sa mise en toile, le personnage féminin assis de profil richement vêtu d'une robe se découpant sur un rideau, dans sept autres portraits réalisés entre 1906 et 1914 : celui de Mme Nagelmackers (localisation inconnue), exposé à la Biennale de Venise de 1907 et au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1908 ; celui de Christine Lorrin (localisation inconnue) ; celui de Louisa de Mornand (Musée du Château de Blois), les deux exposés au même Salon de 1908 ; celui de la vicomtesse de La Bouillerie (coll. part., Paris) ; de sa fille naturelle Floria-Tosca (localisation inconnue), ainsi que celui de Jeanne Renouardt (localisation inconnue).

Vers 1912-1913, voulant sans doute échapper au statut de portraitiste mondain qui lui colle à la peau comme une tunique de Nessus, La Gandara essaie d'orienter ses recherches picturales vers d'autres sujets. Vers 1907, il avait déjà commencé à dessiner, surtout au pastel, des nus féminins exposés aux Salons de la Société Nouvelle des Peintres et des Sculpteurs de 1908 et 1909. C'est la première fois que le nu paraît dans sa création. On ne sait pas qui en est le modèle, mais il semble être le même sur toutes les œuvres localisées.

Cette série se prolonge, après 1910, par une nouvelle série de nus, tous en buste et d'après le même modèle, dont on ne connaît pas l'identité. Sur un fond monochrome brun ou bleu, le modèle est représenté de profil en différentes positions. Dans une lettre conservée par les descendants belges de l'artiste, la Présidente de *L'œuvre du soldat dans la tranchée*, la comtesse de Chaumont-Quitry (dates inconnue) remercie La

¹⁰⁵ Marcel Tinayre, Les Salons de 1904, dans *La Revue de Paris*, p. 381.

¹⁰⁶ *Correspondance d'Allemagne. Les expositions modernes et rétrospective de Munich*, dans *Gazette des Beaux Arts*, 1906, p. 70.

¹⁰⁷ *Femina*, 15 octobre 1904, p. 354, reproduit. Cette étude au pastel avait appartenu jusqu'à sa mort à Philippe Jullian, mais après on perd sa trace. Information reçue de Monsieur Ghislain de Diesbach, l'ami du biographe.

¹⁰⁸ P. Roger-Milès, *Les Salons...*, dans *Figaro Illustré*, n° 206, 1907, p. 95.

¹⁰⁹ Arsène Alexandre, *Promenade au Salons*, dans *La Revue Illustrée*, vol. I, 1907, p. 315.

Gandara avec ces mots : « pour le joli petit tableau que vous avez eu la bonté de nous offrir pour notre tombola. » Il s'agit du *Nu au voile*, qui entre par la suite dans les collections du Musée du Petit Palais à Paris.

Mais cette recherche se dirige aussi vers des sujets plus symboliques. Dans une lettre non datée, probablement adressée à Joseph Reinach (1856-1921), l'artiste invite ce dernier à venir dans son « atelier [pour] voir mon *Don Quichotte*. Depuis des années, je suis hanté par cette grande figure, la plus noble de l'Ancienne Espagne »¹¹⁰. On pense qu'il s'agit d'une des trois toiles, s'il n'y en avait pas davantage à l'origine¹¹¹, du cycle qu'il consacre à ce héros littéraire. Néanmoins, on ignore si ces toiles sont conçues pour servir d'illustrations à une édition de l'épopée de Cervantes. C'est une hypothèse qui ne doit pas être exclue si l'on considère l'ensemble de ces œuvres, à moins que l'artiste ne se soit simplement cherché des attaches avec une hispanité qu'il n'a jamais reniée, ni adoptée en entier.

Exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1913, *Don Quichotte* est très mal accueilli par les critiques. Parmi eux, Thalasso écrit : « L'erreur de M. [de La] Gandara a été non pas d'avoir voulu nous montrer le *Chevalier à la triste figure*, mais d'avoir espéré faire de *Don Quichotte* une œuvre de symbole. Ce peintre, un des plus délicats de nos féministes parisiens, a-t-il oublié que le divin Sanzio lui-même s'est trouvé impuissant à insuffler la vie morale à ses créations allégoriques et que rechercher à synthétiser des idées en peinture, c'est aller trop souvent à l'encontre d'un art, dont chaque produit fixant la vision d'un moment, ne peut et ne doit traduire et refléter qu'un éclair de pensée ? »¹¹²

Seul Raymond Bouyer prend sa défense. Comparant la technique du tableau de Charles Cottet, *Les femmes de Camaret se lamentant autour de leur église brûlée*, avec le *Don Quichotte*, s'écrit : « est-il [La Gandara] innocemment responsable en quelque mesure de l'abus de la manière noire. Et pourtant lui, s'il en use, n'en abuse pas. Avec une implacabilité de grand seigneur touchant le chapitre de la noblesse et de la tenue, il assure à ses personnages une distinction très sévère, mais très magnifique. La beauté même des toilettes, où il éternise les femmes qui posent devant lui, les investit d'une sorte de grave royauté. Sa grande manière sombre ne les change pas, elle les couronne, les agrandit dans ce qui sommeille en elles d'aristocratique, de sérieux, de dominateur. Comme d'autres feraient sourire leurs modèles, il les fait régner. Cette année, il donne le portrait de Don Quichotte. Le héros est appuyé tout droit sur sa lance toute droite. Sa lance et lui se ressemblent et sont de la même famille. Sa figure est fièrement fermée. Il ne daigne pas montrer ce qu'il pense, pas plus qu'il ne daigne cacher les trous béants de son habit. Au-dessus de lui, tout en haut, là où il rêve, on entrevoit les formes éperdues des faibles qui ont besoin de lui et qu'il a besoin de sauver, et qui lui font une famille, éclairée en plein jour d'une rêveuse lueur stellaire »¹¹³.

On doit s'interroger aujourd'hui sur la signification de cette œuvre, unique dans la carrière de La Gandara, dont le caractère indique clairement un investissement personnel de l'artiste. Voulait-il rompre avec son passé de portraitiste du grand monde et réorienter sa carrière ? L'admiration dirigée vers la personnalité des modèles qu'on reconnaissait avec un certain plaisir n'a-t-elle pas renforcé cette impossibilité de se renouveler, à partir des années 1900 ?

Ces œuvres, qui préoccupèrent le « goût du jour », sont-elles définitivement dépassées ? La Gandara, encouragé par son premier mécène devenu proche ami, Robert de Montesquiou, se rêve en portraitiste d'autrefois, en peintre des grands de ce monde sans se questionner. Il n'est guère soucieux de préserver sa liberté artistique et les attaches qu'il se crée l'inféodent presque entièrement au goût de ses commanditaires. Il préfère le compromis à la marginalité ! Sa virtuosité, évidente dans le dessin, est le pilier de l'esthétique de son œuvre. Héritier d'une idée attardée, du romantisme en décomposition, il exprime son regret pour un certain goût qui disparaît. Entre cette expression du goût historique et celui du génie qui domine la modernité, les deux tendances complémentaires de son époque, La Gandara se montre partagé. Il a peur de ce qu'il croit être le terrorisme novateur des avant-gardes, il cultive le respect des valeurs traditionnelles. Cependant il ne récuse pas complètement cette modernité. En assimilant à son art les théories artistiques de Whistler, ainsi que certaines recherches impressionnistes dans ses paysages, il a fait un pas. Il est évident qu'il n'a pas pu se créer sans ces influences.

¹¹⁰ BNF, Dépt. de Mss., NAF 24880, f° 83-92. Elle se retrouve parmi plusieurs papiers provenant des archives Reinach.

¹¹¹ Dans *En souvenir...* la veuve de l'artiste mentionne de nombreux *Don Quichotte* : *Don Quichotte à la Bibliothèque*, *Don Quichotte et Sancho* ou *Les rêves de Don Quichotte*.

¹¹² Adolphe Thalasso, *Le mois artistique*, dans *L'Art et les artistes*, n° 99, juin 1913, p. 142.

¹¹³ Raymond Bouyer, *Au Salon de 1913*, dans *Le Figaro Illustré*, p. 369.

Une autre question se pose dans ce contexte, celle du rapport entre l'art de La Gandara et la littérature contemporaine. Ces rapports avec certains des écrivains les plus connus de son temps auraient-ils été déterminants dans la définition de son style ? N'en fut-il pas écrasé en les côtoyant ? La réponse est oui sans équivoque ! Il partage l'image d'une élégance qui a ses racines solidement ancrées dans le passé, dans un certain XVIII^e siècle issu des plumes d'Edmond de Goncourt, de Jean Lorrain, de Marcel Proust ou de Henri de Régnier. Cette élégance passéiste, son idéal, est le reflet de leurs œuvres.

En rapportant à nos jours cette problématique, on pourrait établir un parallèle et se demander si la production télévisuelle ou publicitaire d'images mondaines ne constitue pas un équivalent des productions de ces portraitistes. Le portrait/image produit par la photo, le cinéma et la télévision s'est substitué au portrait peint. Pourtant, il tire entièrement son inspiration, ses poses et ses thématiques de ce glorieux passé. Malgré le déni de la richesse de l'art de la fin du XIX^e siècle et l'opprobre jetée sur une de ses formes bien particulière, la période contemporaine en exploite, sans le reconnaître, les traits les plus aboutis. L'évolution de l'étude de cette époque permettra peut-être d'évoquer ces filiations sans peur de tomber sous le coup d'un jugement réprobateur plus d'ordre moral qu'esthétique. Cette revalorisation a commencé par la littérature, en particulier avec Proust, pour atteindre aujourd'hui le premier cercle des portraitistes reconnus.

À partir de ces réflexions, nous espérons avoir répondu au moins à certaines questions essentielles se rapportant à l'artiste, à son œuvre, à son art. Nous ne revendiquons pas pour lui une place de premier plan, nous souhaitons seulement qu'un autre regard se pose sur ses œuvres et aussi sur cette époque tellement décriée. Nous pensons que c'est à ces deux niveaux que l'étude entreprise sur l'œuvre peint et dessiné de La Gandara est intéressante pour l'histoire de l'art. Les problématiques posées, en premier lieu celle artistique et sociologique concernant le statut de portraitiste à la mode à la fin du XIX^e siècle et dans la première partie du XX^e siècle, ainsi que l'étude de ce qui a été défini comme le *whistlérisme*, restent encore trop peu explorées.

EROARE ȘI ADEVĂR ÎN CERCETAREA ICONOGRAFIEI PĂRHĂUȚILOR

de CONSTANTIN I. CIOBANU

Résumé

La note « Erreur et vérité dans l'étude du programme iconographique de l'église de la Toussaint de Părhăuți » a comme but de faire connaître au lecteur quelques nouvelles données au sujet des peintures et des écritures de la fondation du logothète Gavriil Totrouchan du village de Părhăuți. Il s'agit des textes écrits sur les phylactères des saints peints dans les intrados des petites arches de la voûte du naos, des sujets du registre supérieur du mur de l'abside de l'autel (où sont représentés les 5 *Dimanches* d'après la *Résurrection du Christ* et la *Guérison de l'homme à la main sèche*) et des scènes du cycle hagiographique de la vie et des miracles de Saint-Nicolas (peint sur la voûte de l'exonarthex de l'église). La datation de 1522 du tableau votif et, par extension, de toute la peinture du naos de l'église est étroitement liée à l'hypothèse – lancée par Bogdana Irimia – du second mariage du fondateur de l'église avec Anastassia, une des filles de Luca Arbure. Après une étude détaillée des documents de l'époque, l'auteur de la présente note a tiré la conclusion que la peinture du naos est des années 30^e du XVI^e siècle, que le logothète Totrouchan ne s'est jamais remarié et que Năstasca est sa fille de son mariage avec Anna (dont la pierre tombale de 1521 se trouve dans le narthex de l'église) et non pas de son hypothétique mariage avec Anastassia.

Keywords: iconography, Romanian painting, Moldavia, Părhăuți, Totrușan, Luca Arbure, Solca.

Biserica din Părhăuți a avut neșansa de a fi ctitorită de un logofăt numit ulterior de cronicar *leu sălbatic și lup încruntaț*¹, de a fi pustiită – probabil – în timpul uneia din cele două campanii în Moldova ale lui Ioan Sobieski, de a rămâne descoperită și a cădea în paragină pe parcursul a peste un secol, de a avea amplasamentul într-o localitate aproape omofonă cu numele uneia din cele mai celebre fundații ștefaniene (Pătrăuți!) – prilej de confuzii involuntare, prezente, uneori chiar și în publicații de prestigiu² –, de a rămâne la periferia interesului marelui public și, implicit, la periferia sau chiar în afara programelor de reabilitare și de restaurare a patrimoniului imobil. Astfel, indispensabilul *Repertoriu bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, semnat de Nicolae Stoicescu, în compartimentul bibliografic consacrat Părhăuților ne recomandă lucrările lui André Grabar³ sau ale lui Sorin Ulea⁴ referitoare la tema iconografică a cavalcadei împăratului Constantin cel Mare pictată la... biserica Sfânta Cruce din Pătrăuți (!)⁵. Nu mai puțin curios s-a dovedit a fi și avatarul numelui ctitorului bisericii, al logofătului Gavriil. Atestat în pisană bisericii, în uricele, în actele și în cărțile domnești de epocă în forma sa corectă de Totrușan, acest nume – sub influența hidronimului Troțuș sau, posibil, din motive legate de evoluția firească a foneticii

¹ Vezi citatul „*Acei lei sălbatici și lupi încruntați, anume Mihul hatmanul și Troțușanul logofătul, dimpreună și cu alții carii era, de le pristăniia lor, dacă omorără pre Ștefan vodă...*” din *Letopisețul țării Moldovei, de când s-au descălecat țara și de cursul anilor și de viața domnilor carea scrie de la Dragoș vodă până la Aron vodă* de Grigore Ureche.

² Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 631.

³ André Grabar, *Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 19-27.

⁴ Sorin Ulea, *L'origine iconographique du thème de la cavalcade de l'empereur Constantin*, în *XIV^e Congrès international des études byzantines*, Bucarest, 6-12 Septembre 1971. *Résumés Communications*, p. 163-164.

⁵ Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, p. 631.

românești – va intra în cronicile secolelor următoare, în literatura de specialitate și în vocabularul curent al contemporanilor noștri în forma-i coruptă de Troțușan.

Istoricul, arhitectura și pictura bisericii din Părhăuți au constituit pe parcursul a mai mult de un secol obiectul de studiu a numeroși cercetători români și străini (Franz Adolf Wickenhauser⁶, Simion Florea-Marian⁷, Eugen A. Kozak⁸, Nicolae Iorga⁹, Wladyslaw Podlacha¹⁰, Gheorghe Balș¹¹, I. D. Ștefănescu¹², Paul Henry¹³, N. Gramadă¹⁴, Virgil Vătășianu¹⁵, Petru Comarnescu¹⁶, Sorin Ulea¹⁷, Grigore Ionescu¹⁸, Pr. Ilie Gheorghiiță¹⁹, N. Grigoraș²⁰, Vasile Drăguț²¹, Anca Vasiliu²², Răzvan Theodorescu²³, Constanța Costea²⁴, Tereza Sinigalia²⁵, Vlad Bedros²⁶ ș. a.). Programul iconografic al ctitoriei lui Gavriil Troțușan a fost examinat de către I. D. Ștefănescu²⁷ în anii '20 – '30 ai secolului trecut și de către N. Grigoraș în anul 1976²⁸. Același program a fost cercetat în detaliu și de către Bogdana Irimia – autoare a studiului *Semnificația picturilor murale de la Părhăuți*²⁹. Pe parcursul celor treizeci și cinci de ani care s-au scurs de la apariția acestui studiu s-au acumulat noi date referitoare la specificul iconografic al bisericii, au fost corectate o serie de erori de atribuire sau de datare, au fost stabilite sursele literare ale mării majorități a inscripțiilor conservate în interiorul bisericii. Astfel, tânărul nostru coleg Vlad Bedros – în teza sa de doctorat *Iconografia absidei altarului în bisericile moldovenești la sfârșitul secolului al XV-lea și în prima jumătate a secolului al XVI-lea* (2011) – a transliterat, a tradus și a identificat toate sursele liturgice ale textelor slavone din hemiciclul absidei altarului de la Părhăuți. De fapt, el a finalizat descrierea inscripțiilor de pe filacterele ierarhilor – descriere – începută, dar lăsată neterminată de către I. D. Ștefănescu în lucrarea *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*³⁰. Același cercetător a identificat corect scenele reprezentate în registrul superior al picturii absidei altarului (sub rândul de medalioane), corectând astfel unele erori prezente în publicațiile

⁶ Franz Adolf Wickenhauser, *Geschichte der Klöster Homor, Sct. Onufri, Horodnik und Petrauz*, în *Molda oder Beiträge zur Geschichte der Moldau und Bukowina, Band I*, Cernowitz, ed. Drud von Rudolf Eckhardt Gelbstverlag, 1881, p. 93-95; idem, *Geschichte der Klöster Woronez und Putna*, în *Molda oder Beiträge zur Geschichte der Moldau und Bukowina, Band III*, Cernowitz, ed. Drud von Rudolf Eckhardt Gelbstverlag, 1886, p. 104-106 (despre Troțușan)

⁷ Simion Florea-Marian, *Biserica din Părhăuți în Bucovina*, în *Analele Academiei Române*, s. II, t. IX, 1886-1887, extras.

⁸ Eugen A. Kozak, *Die Inschriften aus der Bukovina*, în *Epigraphische Beiträge zur Quellenkunde des Landes und Kirchengeschichte*, I, Viena, 1903, p. 51-58.

⁹ Nicolae Iorga, *Neamul românesc în Bucovina*, București, 1905, p. 63-64.

¹⁰ Wladyslaw Podlacha, *Pictura murală din Bucovina*, în *Umanismul picturii murale postbizantine*, vol. I, București, 1985.

¹¹ Gheorghe Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în *BCMI*, nr. 43-46, 1925, p. 178-180.

¹² I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*. Paris, 1928, Texte, p. 101-103; idem, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938, p. 5, 110, 113-121, 137; idem, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936; idem, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973.

¹³ Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Contribuții la studiul civilizației moldave*, București, 1984, p. 129, 138, 171.

¹⁴ N. Gramadă, *Biserica din Părhăuți*, în *MMS*, XXXV, 1959, nr. 9-12, p. 623-626.

¹⁵ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 838-839.

¹⁶ Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei (Arhitectura și fresca în sec. XV-XVI)*, Suceava, 1961, p. 115, 119-120, 255.

¹⁷ Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Sf. Nicolae-Dorohoi*, în *SCIA*, seria AP, an XI, nr. 1, 1964, p. 79, nota 33; *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968, p. 336, 365.

¹⁸ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, București, 1963, p. 355.

¹⁹ Pr. Ilie Gheorghiiță, *Biserica din Părhăuți*, în volumul *Monumente istorice bisericesti din Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Iași, 1974, p. 163-167.

²⁰ N. Grigoraș, *Biserica Părhăuți, ctitoria marelui logofăt Gavriil Troțușan*, în *MMS*, LII, 1976, nr. 5-6, p. 400-410.

²¹ Vasile Drăguț, *Arta românească*. Vol. 1, *Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Baroc*, București, 1982, p. 230-232, 278, 283; idem, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, 1976, p. 225-226; idem, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini*, ed. a 2-a, București, 1976, p. 58-61.

²² Anca Vasiliu, *Monastères de Moldavie, XVe-XVIe siècles. Les Architectures de l'image*, Paris-Milano, 1978, p. 24, 165, 208, 230-233, 238, 242, 244, 246, 248, 252, 309.

²³ Răzvan Theodorescu, *Bucovine. La peinture murale moldave aux XVe-XVIe siècles*, Bucarest, 1994.

²⁴ Constanța Costea, *The life of Saint Nicholas in Moldavian murals. From Stephen the Great (1457-1504) to Jeremiah Movilă (1596-1606)*, în *RRHA, Série BA, T. XXXIX-XL*, Bucarest, 2002-2003, p. 25-32; idem, *Sub semnul miresei nenuntite: despre reprezentarea Immului Acatit în Moldova secolului al XVI-lea*, în *Ars Transsilvaniae*, XIX, 2009, p. 99-108, il. 6, 8, 15.

²⁵ Tereza Sinigalia, Oliviu Boldura, *Monumente medievale din Bucovina*, București, 2010, p. 82-87.

²⁶ Vlad Bedros, *Iconografia absidei altarului în bisericile din Moldova la sfârșitul secolului al XV-lea și în prima jumătate a secolului al XVI-lea*, teză de doctorat susținută în ianuarie 2011 la Universitatea Națională de Arte din București, p. 157-160.

²⁷ I. D. Ștefănescu, *L'évolution...*, 1928, p. 101-103; idem, *L'art byzantin et l'art lombard...*, 1938, p. 113-121.

²⁸ N. Grigoraș, *op. cit.*, p. 405-408.

²⁹ Bogdana Irimia, *Semnificația picturilor murale de la Părhăuți*, în *RMM*, seria MIA, 1976, nr. 1, p. 57-66.

³⁰ I. D. Ștefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie...*, p. 114-115.

lui I. D. Ștefănescu³¹, ale Bogdanei Irimia³² și ale lui N. Grigoraș³³. Aceste scene s-au dovedit a fi *Duminicile de după Înviere* [așa-numitele *Duminici ale Penticostarului*: *Duminica Tomii* (Fig. 1), *Duminica Mironosișelor* (Fig. 2), *Duminica Paralicului*, *Duminica Samaritencii* (Fig. 3), *Duminica Orbului* (Fig. 4)] și *Vindecarea omului cu mâna uscată*.

Constanța Costea a reușit să stabilească sursele literare ale unor scene anterior neidentificate sau identificate greșit din *Viața și minunile sfântului Nicolae* (pictate pe bolta semicirculară transversală a pridvorului deschis)³⁴. Astfel, subiectul *plecării sfântului Nicolae la Roma, la Sfântul Petru* (Fig. 5) și subiectul unde sfântul este prezentat *botezând și învățând mulțimea să creadă în Dumnezeu cel viu* (Fig. 6) sunt ilustrații – extrem de rar întâlnite – la *Povestirea prescurtată despre viața, minunile, moartea și îngroparea sfântului părinte Nicola, mare arhiereu și făcător de minuni din Mira Lichiei*³⁵. Un text al acestei povestiri – cu citate identice celor prezente în inscripțiile explicative la scenele respective de la Părhăuți – se păstrează în manuscrisul slavon nr. 297 (filele 7v – 14v) al Academiei Române, datat din secolul al XVI-lea³⁶. Imaginea, situată în vecinătatea imediată a scenei *Nașterea sfântului Nicolae* – imagine considerată mult timp a fi o scenă de botez oficiată de către sfânt –, după o cercetare mai atentă, realizată de subsemnat, s-a dovedit a fi imaginea *Botezului sfântului Nicolae* (Fig. 7).

Pe parcursul cercetării bisericii în anul 2011 au fost identificate sursele celor 5 inscripții (conservate până în prezent) de pe filacterele figurilor pictate pe intradosurile arcelor mici ale bolții naosului (Fig. 8) ctitoriei lui Totrușan. Acestea s-au dovedit a fi 3 citate din *Rânduiala Ceasurilor care se cântă în ajunul Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos* și 2 citate evanghelice din lecturile zilei de 2 februarie (la sărbătoarea *Întâmpinării Domnului*):

1. **ІСЪ ХГО / РОЖ(А)Е/ СТВО / СИЦЕ / БѢ ПРѢ/ВѢЧНО/Е СЛОВО** (Fig. 9)

Citat din *Rânduiala Ceasurilor care se cântă în ajunul Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos* (Ceasul Întâi): *Nașterea lui Iisus Hristos a fost așa* (Matei, 1: 18) ... *Cuvântul cel mai înainte de veci* (Condacul, glasul al 3-lea);

2. **ТН ВН/ФЛЕЕ/МЕ НИ/ЧІЖЕ/ МЕНЬШИ Е(СИ)** (Fig. 10)

Citat din *Rânduiala Ceasurilor care se cântă în ajunul Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos* (Ceasul al Șaselea): ...*și tu Betleeme*, din pământul lui Iuda, *nu ești nicidecum cel mai mic* (Matei, 2:6)

3. **ПОМ(...)/НЖ ИМА/ ТВОЕ ВЪ/ ВЪСАКО(М) / РОДѢ И/ РОД** (Fig. 11)

Citat din *Rânduiala Ceasurilor care se cântă în ajunul Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos* (Ceasul Întâi): *Pomeni-vor numele tău în tot neamul; pentru aceasta popoarele* (Psalmul 44, 20 – 21)

4. **ІАКОЖЕ/...Т...ПИ... / О ВЪ ЗАКОНЕ/ ГП(А)НѢ** (Fig. 12)

Citat din lecturile zilei de 2 februarie (la *Întâmpinarea Domnului*): *Precum este scris în Legea Domnului* (Luca, 2: prima jumătate a versetului 23)

5. **ІАКО ВЪ/СѢКЪ М/ЛАДЕН(Е)/ЦЪ М(҃же)/СКА ПО/ЛЪ РАЗЪ/ВРЪЗЪ...** (Fig. 13)

Citat din lecturile zilei de 2 februarie (la *Întâmpinarea Domnului*): *Întâi născut de parte bărbătească* (Luca, 2: a doua jumătate a versetului 23).

* * *

Nefiind atestată în vreo inscripție, datarea picturilor murale de la Părhăuți a trezit multiple controverse. Astfel, Gheorghe Balș³⁷, Paul Henry³⁸ și I. D. Ștefănescu³⁹ considerau că zugrăvirea bisericii s-a făcut

³¹ I. D. Ștefănescu nu a identificat a treia scenă din cadrul registrului și a confundat imaginea *Vindecării celui cu mâna uscată* cu imaginea *Învierii lui Lazăr*. De asemenea, el nu a observat că celelalte patru scene *Apariția lui Iisus apostolilor*, *Apariția lui Iisus în fața sfințelor femei (mironosițe)*, *Iisus și Samariteanca*, *Vindecarea orbului* sunt de fapt ilustrații la *Duminicile Penticostarului* (*Duminica Tomii*, *Duminica Mironosișelor*, *Duminica Samaritencii*, *Duminica Orbului*). Vezi: I. D. Ștefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie...*, p. 114.

³² Bogdana Irimia identifică în acest registru următoarele scene: *Vindecarea păătoasei(?)*, *Învierea fiului văduvei (?)*, *Învierea lui Lazăr*, *Iisus și samariteanca*, *Vindecarea invalidului* și *Vindecarea orbului*. Vezi: Bogdana Irimia, *Semnificația picturilor murale de la Părhăuți...*, textul explicativ la fig. 10 de la p. 62.

³³ N. Grigoraș a repetat, de fapt, identificarea scenelor propusă anterior de I. D. Ștefănescu: *Apariția Mântuitorului în fața apostolilor și a femeilor mironosițe*, *Iisus și samarineanca*, *Vindecarea Orbului* și *Învierea lui Lazăr*. Vezi: N. Grigoraș, *op. cit.*, p. 405.

³⁴ Constanța Costea, *The life of Saint Nicholas...*, p. 27.

³⁵ Această povestire a fost publicată pentru prima dată de istoricul rus V. O. Kliucevski. Cf.: В. О. Ключевский, *Древнерусские жития как исторический источник*, Москва, 1871, p. 453-459.

³⁶ P. P. Panaitescu, *Manuscrise slave din Biblioteca Academiei R. P. R.*, București, 1959, p. 396, ms. nr. 297.

³⁷ Gheorghe Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în *BCMI*, nr. 43-46, 1925, p. 264-265.

³⁸ Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Contribuții la studiul civilizației moldave*, București, 1984, p. 171.

³⁹ I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*. Paris, 1928, p. 86.

imediat după finalizarea înălțării ei, adică în același an 1522. Wladislav Podlacha⁴⁰ nu s-a străduit să dateze cu precizie picturile murale, considerându-le din secolul al XVI-lea. Virgil Vătășianu⁴¹ era adeptul unei datări ulterioare anului 1522 iar Sorin Ulea⁴² era de părerea că picturile au fost realizate în perioada 1539-1540. În tabloul votiv (Fig. 14) din naos ctitorul bisericii – Gavril Totrușan – apare fără soție. Acest lucru este explicabil ținând cont de faptul că consoarta sa – *kneghina* Anna – a decedat înainte de zidirea bisericii (pe data de 2 decembrie 1521, după cum ne indică inscripția de pe piatra ei de mormânt⁴³). Singura urmașă directă menționată în documente a fost Năstasca, fiica lui Totrușan⁴⁴. Studiind tabloul votiv și biografia ctitorului bisericii, Bogdana Irimia a emis ipoteza datării din vara-toamna anului 1522 a picturilor altarului și naosului iar din perioada cuprinsă între anii 1531-1537 a picturilor din pronaos și pridvor⁴⁵. Datarea propusă de cercetătoare se bazează pe ipoteza celei de a doua căsătorii a lui Gavril Totrușan cu Nastasia, fiica lui Luca Arbure⁴⁶. Bogdana Irimia presupune că, la momentul căsătoriei, Nastasia avea deja o fiică – pe amintita Năstasca – provenind probabil dintr-o altă căsătorie⁴⁷. Din punctul ei de vedere, dacă tabloul votiv ar fi fost pictat după 7 martie 1531 – dată când fostului logofăt i s-a restituit de către Petru Rareș reședința de la Părâuți⁴⁸ –, alături de Totrușan ar fi fost înfățișată a doua lui soție cu fiica ei în calitate de ctitori ai picturii⁴⁹. Întrucât tabloul votiv nu putea fi realizat în anii 1523-1531 (perioadă în care boierului nu-i fusese restituită reședința amintită) rezultă că unica perioadă când putea fi executat tabloul votiv este anul zidirii bisericii, cu alte cuvinte anul 1522.

În prezenta notă vom demonstra faptul că, după toate probabilitățile, Totrușan așa și nu s-a mai recăsătorit, iar Anastasia (forma completă a numelui Năstasca, Nastasca sau Nastasia) este fiica sa din căsătoria cu Anna, a cărei piatră de mormânt se află în pronaosul Părâuților⁵⁰. Din ce familie provenea această *kneghină* Anna nu se știe⁵¹. Presupunerea lui Franz Adolf Wickenhauser⁵² sau ale lui Eugen A. Kozak⁵³ conform cărora ea ar fi fost fiica lui Luca Arbore nu se adevăresc. Or, noi știm din acte că fiica Anna a lui Luca Arbore a fost măritată cu comisul Plaxea (sau Plaxa)⁵⁴. Ea nu a avut copii⁵⁵ și era încă în viață în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Nici acea Anna care i-a plătit lui *Dragoșin, fiul popii Coman din Iași*, cei 20 de zloți pentru zugrăvirea ctitoriei lui Luca Arbure – numită în inscripție *Anna fiica (sau a fiicei ?) lui Arbure cel bătrân*⁵⁶ – nu putea fi soția lui Totrușan, întrucât în anul 1541 (7049) ea era încă în viață⁵⁷.

Uricele și cărțile domnești conservate până în prezent le-au permis istoricilor contemporani să reconstituie aproape integral arborii genealogici și legăturile de rudenie între descendenții familiilor Arbure și Totrușan pe parcursul secolului al XVI-lea și în prima jumătate a secolului al XVII-lea⁵⁸. Astfel, în cărțile lui Petru Șchiopu din 3 iulie 1575 și din 2 mai 1585 este amintită *Salomia, fiica Nastasiei, nepoata lui Arbure*⁵⁹. Nicăieri nu am găsit indicat faptul căsătoriei Nastasiei, fiicei lui Luca Arbure cu Totrușan. Cu atât mai mult nu am găsit mărturii referitoare la existența unei Anastasii care ar fi trebuit să fie soră cu Salomia menționată în actele domnești.

⁴⁰ Wladyslaw Podlacha, *Pictura murală din Bucovina*, în *Umanismul picturii murale postbizantine*, vol. I, București, 1985, p. 309-310.

⁴¹ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 838-839.

⁴² Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Sfântul Nicolae-Dorohoi*, în *SCIA*, seria AP, an XI, nr. 1, 1964, p. 79, nota 33.

⁴³ Eugen A. Kozak, *op. cit.*, p. 55-56.

⁴⁴ *DIR. A. Moldova*, XVI/2, 1951, p. 72, doc. nr. 67 din 31 martie 1555.

⁴⁵ Bogdana Irimia, *Datarea picturilor murale de la Părâuți*, în *RMM*, seria MIA, 1974, nr. 2, p. 72.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, sfârșitul notei 26 la p. 72.

⁴⁸ *DIR. A. Moldova*, XVI/1, 1953, p. 326-328, doc. nr. 294.

⁴⁹ Bogdana Irimia, *Datarea picturilor...*, p. 72.

⁵⁰ Eugen A. Kozak, *op. cit.*, p. 55-56.

⁵¹ Anna este numită *kneghină* în pisania bisericii. Vezi: Eugen A. Kozak, *op. cit.*, p. 55.

⁵² Franz Adolf Wickenhauser, *Geschichte und Urkunden des Klosters Solka...*, p. 213.

⁵³ Eugen A. Kozak, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁴ *DIR. A. Moldova*, XVI/3, 1951, p. 55-56, doc. nr. 73 din 3 iulie 1575; p. 144-145, doc. nr. 186 din 19 august 1580.

⁵⁵ *DIR. A. Moldova*, XVI/3, 1951, p. 388-389, doc. nr. 484 din 4 iunie 1588.

⁵⁶ Vasile Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, București, 1969, p. 31. Arbure cel Bătrân era numele tatălui lui Luca Arbure – nume amintit, de altfel, și în textul pisaniei cioplite în piatră de deasupra intrării în biserică.

⁵⁷ I. Caproșu, *Biserica Arbure*, București, 1967, p. 21; Corina Nicolescu, Ion Miclea, *Arbore*, București, 1978, p. 20; Vasile Drăguț, *Dragoș Coman...*, p. 31.

⁵⁸ Din mulțimea de studii apărute în ultimele două decenii pe această temă recomandăm cititorului sinteza realizată de Maria Magdalena Székely: *Sfetcii lui Petru Rareș. Studiu prosopografic*, Iași, 2002, p. 427-429, anexele 38 la p. 526, 45 la p. 533 și 46 la p. 534.

⁵⁹ *DIR. A. Moldova*, XVI/3, 1951, p. 55-56, doc. nr. 73 din 3 iulie 1575; p. 280-281, doc. nr. 339 din 2 mai 1585.



Fig. 16. Sfânta muceniță Haritina.

Nu rezistă criticii nici ipoteza căsătoriei lui Totrușan cu alte fiice ale lui Arbure. În cazul Anei⁶⁰ situația este limpede: avem consemnat faptul căsătoriei ei cu comisul Pintilei Plaxea⁶¹ precum și faptului că în a doua jumătate a secolului al XVI-lea ea era încă în viață. În cazul Sofiicăi se poate demonstra faptul că soțul ei – Gavril vistiernicul – și Gavril Totrușan (care a fost și el vistiernic înainte de a deveni logofăt) sunt totuși persoane diferite. Astfel, cartea domnului Ștefăniță din 9 noiembrie 1518 (scrisă de însuși Totrușan logofătul!) ne indică faptul că Gavril vistiernicul este *nepotul Anușcăi, fiicei Marușcăi, nepoatei lui Mihail Misici*⁶².

Într-un act al lui Alexandru Lăpușneanul semnat la Vaslui pe data de 31 martie 1555 găsim amintit faptul că Dan, *portar de Suceava*, a cumpărat (pentru o mie trei sute de aspri) *un tătar, anume pe Iacob Socaci, de la Grigorie, fiul Năstascăi, nepotul lui pan Gavril Totrușan*⁶³. De aici rezultă că acest Grigorie era cel puțin major în anul 1555 când a fost făcută vânzarea. Un calcul elementar ne arată că mama sa Năstasca, care chiar dacă l-a născut pe acest Grigorie la 16 ani, trebuie să se fi născut – ea însăși – înainte de 1521, deci în perioada când era încă în viață soția Anna a logofătului Totrușan. Probabil, din acest motiv Bogdana Irimia a și invocat argumentul nașterii Năstascăi din prima căsătorie a Nastasiei Arbore și a înfierii acestei Năstasca de către Totrușan⁶⁴. Nu s-a descoperit însă nici un document care ar proba această înfiere precum nici faptul căsătoriilor repetate ale fostului logofăt sau ale Nastasiei Arbore. Mai mult decât atât, după cum am arătat mai sus Nastasia a avut o fiică Salomia despre care nicăieri nu se spune că ar fi fost înfiată de Totrușan sau că ar fi avut o soră Năstasca.

În cazul în care nu a existat o căsătorie a lui Gavril Totrușan cu una din surorile, nepoatele sau fiicele lui Luca Arbure, cum de au ajuns însă unele proprietăți ale Arbureștilor (inclusiv satul Solca) în posesia

⁶⁰ Eugen A. Kozak credea că soția Anna a logofătului Totrușan, decedată în 1521, era fiica cea mai mică a pârcălabului de Suceava Luca Arbure. Vezi: Eugen A. Kozak, *Op. cit.*, p. 56.

⁶¹ *DIR. A. Moldova, XVI/3*, 1951, p. 55-56, doc. nr. 73 din 3 iulie 1575; p. 144-145, doc. nr. 186 din 19 august 1580.

⁶² *DIR. A. Moldova, XVI/1*, 1953, p. 128, doc. nr. 121 din 9 noiembrie 1518.

⁶³ *DIR. A. Moldova, XVI/2*, 1951, p. 72, doc. nr. 67 din 31 martie 1555.

⁶⁴ Bogdana Irimia, *Datarea picturilor...*, sfârșitul notei 26 la p. 72.

Murguleșilor – acestor urmași direcți ai logofătului Totrușan. Cercetările actelor domnești din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și din primele decenii ale secolului al XVII-lea ne prezintă următorul tablou. Nastasia, fiica lui Totrușan, a fost măritată cu Danovici stolnicul⁶⁵ și a avut un copil, pe deja amintitul Grigorie, atestat în majoritatea actelor domnești ca *Gligorie Udrea cel Bătrân, care au fost mare vătăh, feciorul Nastasiei*⁶⁶. Acest Gligorie Udrea a fost căsătorit cu Parasca⁶⁷, nepoata lui Luca Arbure de la fiica lui Odochia. Anna Plăcsoae, care era soră cu Odochia și care nu a avut copii, a lăsat moștenire moșiile și satele ce-i aparțineau fiicelor Odochiei⁶⁸. Satul Solca a nimerit astfel în posesia Parascăi și a soțului ei Gligorie Udrea⁶⁹. Lucrul acesta este atestat de cartea domnească din 4 iunie 1588, în care se spune că „...fiindcă această fată (a) lui Luca Arbure neavând copii, fiind stiarpă și până a nu să săvârși din viață au venit înaintea noastră și a tot svatul și au dat slugii noastre Grigorii Udre și soțai sale, nepoțai Parascițai, fata Odochii, satul Solca cu moară și Bogdănești cu moară, ca să li fie lor și să nu să amestice surorile ei, cum nici nepoțai ei (...) Și așa văzând noi a lor de bună voie danie și tocmeală, despre toți nepoții săi pentru aceia și domnia noastră i-am dat și i-am întărit slugii noastre Grigorii Udre și soțai lui Parască(i), cum și ginerelei său, slugii noastre, credinciosului Lazăr, marile vătaf de Suciava și soții sale Nastasii, ca să le fie și lor cu tot venit(ul) satul Solca și Bogdănești cu moară”⁷⁰. Din actul de vânzare lui Evloghie, episcop de Rădăuți, a jumătate din satul Meleșeuți (act semnat pe 30 august 1633), aflăm că amintitul vătaf de Suciava Lazăr nu a avut alți copii cu Nastasia în afară de popa Aftanasie⁷¹. De aici rezultă că soția sa Nastasia s-a recăsătorit ulterior cu armașul Toader Murguleț⁷² (numit în unele acte și Toader Turcea⁷³) și a avut cu el mai mulți copii (pe Eremia, Andrei, Ștefan și Ipatie)⁷⁴. Cartea lui Radu voievod din 15 aprilie 1618 ne spune că „(...) satul Solca, sat pe care l-a pierdut Toader Murguleț, ginerele lui Udrea, în hicleie”⁷⁵. Eremia (sau Ieremia) Murguleț este amintit în calitate de comanditar al pietrei de mormânt al mamei sale, Anastasia, ce s-a mutat în veșnicele lăcașuri și a fost înmormântată în pronaosul bisericii din Părhăuți în anul 1635⁷⁶. Tot el este și ctitorul pietrei funerare a fiicei sale Anisia decedată prematur în anul 1624 și înmormântată în același pronaos⁷⁷.

Compararea tratării modelajului fețelor unor sfinți militari imberbi pictați în naosul Părhăuților [exemplu: chipul mai bine conservat și curățat de către restauratori a mucenicului Lup, (Fig. 15)] cu modelajul fețelor unor mucenițe [exemple: chipurile mucenițelor Haritina (Fig. 16) și Anisia], pictate în pronaosul aceleiași biserici, probează similitudini de ordin stilistic ce exclud posibilitatea unei datări diferite a picturilor din cele două încăperi. Or, datarea din anii treizeci ai secolului al XVI-lea a picturii pronaosului nu trezește dubii. Ea este acceptată de mai mulți cercetători, inclusiv și de către Bogdana Irimia.

⁶⁵ DIR. A. Moldova, XVI/3, 1951, p. 117-118, doc. nr. 148 din 5 iulie 1579; p. 144, doc. nr. 185 din 18 iulie 1580. Maria Magdalena Székely este de părerea că acest Danovici stolnic era, probabil, fiul lui Maxim Udrea și urmașul paharnicului Dan, de la care își trăgea și numele. El era frate cu Gavril Udrea vornicul și cu Isac Udrea medelnicerul. Vezi: Maria Magdalena Székely, *op. cit.*, anexa 46 la p. 534.

⁶⁶ DIR. A. Moldova, XVI/4, 1952, p. 254, doc. nr. 313 din 28 martie 1599. Vezi: Maria Magdalena Székely, *op. cit.*, anexa 46 la p. 534.

⁶⁷ DIR. A. Moldova, XVI/3, 1951, p. 360, doc. nr. 439 din 19 mai 1587; p. 389, doc. nr. 484 din 4 iunie 1588.

⁶⁸ DIR. A. Moldova, XVI/3, 1951, p. 144-145, doc. nr. 186 din 19 august 1580.

⁶⁹ DIR. A. Moldova, XVI/3, 1951, p. 388-389, doc. nr. 484 din 4 iunie 1588.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ DRH. A. Moldova, vol. XXI, 1971, p. 464-466, doc. nr. 367 din 30 august 1633.

⁷² DIR. A. Moldova, XVII/4, 1956, p. 266, doc. nr. 321 din 15 aprilie 1618.

⁷³ DIR. A. Moldova, XVII/1, 1952, p. 59-60, doc. nr. 90 din 12 (numele lunii s-a șters), anul 1602 sau 1603.

⁷⁴ DRH. A. Moldova, vol. XXIII, 1996, p. 455-457, doc. nr. 397 din 13 aprilie 1636; Nicolae Iorga, *Studii și documente cu privire la istoria românilor, V. Cărți domnești, zapise și răvașe*, București, 1903, p. 551.

⁷⁵ DIR. A. Moldova, XVII/4, 1956, p. 266, doc. nr. 321 din 15 aprilie 1618.

⁷⁶ Eugen A. Kozak, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁷ Eugen A. Kozak, *op. cit.*, p. 57-58.



Fig. 1. Duminica Tomii.



Fig. 2. Duminica Mironosițelor.



Fig. 3. Duminica Samaritencii.



Fig. 4. Duminica Orbului.



Fig. 5. Plecarea sfântului Nicolae la Roma.



Fig. 6. Sfântul Nicolae botezând și învățând mulțimea să creadă în Dumnezeu cel viu.



Fig. 7. Botezul sfântului Nicolae.



Fig. 8. Intradosurile pictate ale arcelor mici ale bolții naosului.



Fig. 9. Text din *Renduiala ceasurilor* care se cântă în ajunul Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos:
Nașterea lui Iisus Hristos a fost așa (Matei, 1: 18) ... *Cuvântul cel mai înainte de veci* (Condac, glasul al 3-lea).



Fig. 10. Text din *Renduiala ceasurilor* care se cântă în ajunul Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos:
... și tu Betleeme , ... , nu ești nicidecum cel mai mic (Matei, 2:6).



Fig. 11. Text din *Renduiala ceasurilor* care se cântă în ajunul Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos:
Pomeni-vor numele tău în tot neamul; pentru aceasta popoarele (Psalmul 44, 20-21).



Fig. 12. Text din *lecturile zilei* de 2 februarie (la sărbătoarea Întâmpinării Domnului):
Precum este scris on Legea Domnului... (Luca, 2: prima jumătate a versetului 23).



Fig. 13. Text din *lecturile* zilei de 2 februarie (la sărbătoarea Întâmpinării Domnului):
Întâi născut de parte bărbătească... (Luca, 2: a doua jumătate a versetului 23).

DOUĂ „NOI” PICTURI DE LA TISMANA

de IOANA IANCOVESCU

Résumé

Lors des travaux de restauration des peintures murales du XVIII^e siècle de la nef de l'église du monastère de Tismana, on a découvert derrière l'iconostase en bois (de 1755-1756) deux scènes appartenant à la couche originelle de peinture, que l'inscription votive date de 1564. Il s'agit d'un fragment de la composition des cavaliers apportant la sentence de Pilate (du côté sud) – unique dans la peinture de Valachie, mais fréquente en Macédoine, Grèce de Nord-Ouest et Moldavie depuis le XV^e siècle – et de la scène figurant les apôtres Pierre et Jean au tombeau désert (côté nord). L'emplacement de ces deux scènes, au niveau des icônes des apôtres de la Déisis de l'actuel iconostase, démontre que l'ancien iconostase ne possédait qu'une seule rangée d'icônes au-dessus de celles royales – précieuse information pour le XVI^e siècle valaque.

Keywords: Wallachia, Tismana monastery, mural painting, 16th century, *Bringing of Pilate's Sentence*, *Peter and John at the Empty Tomb of Christ*.

În 1934, când problema restaurării picturii murale de la Tismana făcea deja obiectul interesului Comisiunii Monumentelor Istorice, pictorul D. Noroce, cunoscut pentru minuția cu care investiga monumentele, a fost delegat să întocmească un raport asupra stării de conservare a picturilor din biserica principală a mănăstirii. Raportul elaborat atunci¹ consemnează, pe baza sondajelor, existența a patru etape de pictură: cea de secol XVI, datată de pisanie în 1564, cea din altar și naos, datată de pisania refacerii picturii în 1732², cea din 1766 din pronaos și repictarea în ulei datorată lui Alexie din Câmpulung din 1844, pe primul registru din toate trei compartimentele de atunci ale bisericii. Restaurarea din 1955 a întregii picturi a confirmat că în altar și în naos, sub stratul de pictură de secol XVIII, nu se mai păstrează nimic din pictura de secol XVI³.

Încă din 1934 D. Noroce invita la cercetarea spațiului inaccesibil pe atunci din spatele iconostasului (Fig. 1): structura aparta de bisericii mănăstirii Tismana, cu o pereche de stâlpi în fața altarului (Fig. 2), creează între aceștia și pereții laterali arcade de zid pentru intrările în pastoforii și, în același timp, cu stâlpii și tiranții masivi de lemn dintre ei, asigură sistemul de sprijin al iconostasului (Fig. 3). Fețele dinspre naos ale celor doi stâlpi, ascunse de iconostas, au putut fi cercetate abia cu ocazia amplelor lucrări de restaurare inițiate în 2010 și care vizează atât pictura murală – sub coordonarea pictorului restaurator Maria Dumbrăviciu –, cât și iconostasul – de către Mirel Bucur și Mirela Constantin.

În dreptul registrului Deisis al actualului iconostas, pe stâlpul din dreapta (sud), cercetătorii au avut bucuria să afle, relativ bine păstrată, scena *Aducerii sentinței lui Iisus de către trimișii lui Pilat* (Fig. 4): dinspre cetatea Ierusalimului vin doi călăreți purtând filactere (fără inscripții), dintre care unul are capul acoperit, după obiceiul iudeilor. Un alt călăreț îi preceda, pe perețele de sud, după cum dovedește coada înnodată a calului ce se mai zărește în unghiul dintre cei doi pereți (Fig. 5). Deasupra stâlpului din stânga (nord), se află, simetric plasată, scena înfățișând pe *Apostolii Petru și Ioan venind la mormântul gol* (Fig. 6): în două episoade, zugravul înfățișează venirea celor doi apostoli și aflarea giulgiurilor zăcând singure în mormânt. Aici se mai păstrează și inscripția slavonă, pictată cu frumoase caractere: „Petru și Ioan au alergat la mormânt”.

¹ Publicat de Victor Brătulescu, *Izvoarele picturii în Banat. Pictura mănăstirii Tismana, Mitropolia Banatului XI*, 1961, nr. 5-6, p. 24-29.

² După pr. Dumitru Bălașa, Toma Hrisant, *Mănăstirea Tismana, vatră străbună*, Craiova, 1983, p. 75, lucrările de repictare au început în 1733. Inscripțiile de zugravi, păstrate în diverse locuri din naos și altar, prelungesc termenul finalizării la 1734.

³ Duiliu Marcu, G. Russu, *Descoperirea frescei din secolul al XVI-lea de la mănăstirea Tismana, Monumente și muzee I*, 1958, p. 41-56. Pe alocuri se păstrează doar urme ale decorului primar, nonfigurativ.



Fig. 1. Iconostasul din 1756 al bisericii mănăstirii Tismana.

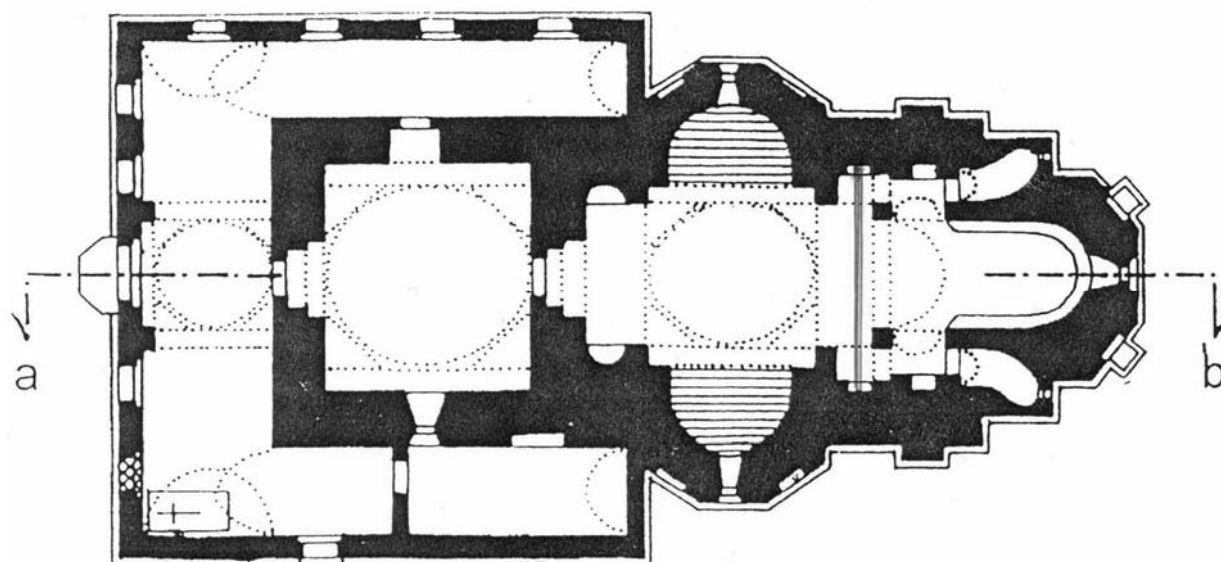


Fig. 2. Biserica mănăstirii Tismana: planul cu amplasarea iconostasului.

Ambele scene se continuau pe pereții laterali de sud, respectiv de nord ai bisericii, deoarece în unghiul zidurilor lipsește fașa roșie care ar fi trebuit să închidă compozițiile⁴. Pentru scena cu apostolii la mormânt, această situație este cel puțin neobișnuită, deoarece subiectul nu cuprinde alte episoade, iar desfășurarea în friză a scenelor ar fi, pentru pictura din Țara Românească în secolul al XVI-lea, un fapt de excepție. Spre centrul bisericii, scenele sunt însoțite de câte un serafim (*Fig. 7*). Întregirea virtuală a celor două scene, cu neputință de fotografiat integral (căci sunt mascate de arcadele registrului Deisis, *Fig. 8*), a fost posibilă numai cu ajutorul Ioanei Olteanu, pictor restaurator, care a asamblat și redresat un *puzzle* de fotografii de detaliu, făcute din unghiuri diferite.

Deși minoră în comparație cu pierderea restului de picturi din altar și naos, această descoperire deschide o serie de ipoteze asupra secolului al XVI-lea valah, mult prea puțin cunoscut.

⁴ Fașa care se vede astăzi este din stratul de pictură suprapus în secolul al XVIII-lea, dar tencuiala originală continua pe pereții laterali.



Fig. 3. Stâlpul de sud-est, văzut din altar.



Fig. 5. *Aducerea verdictului*, detaliu: coada calului primului călăreț.

Scena Aducerii sentinței, deși nu constituie o noutate în pictura răsăriteană, este totuși necunoscută în Țara Românească de la această dată. O serie de exemple din Macedonia, Bulgaria sau Grecia de Nord și Vest (Banica lângă Florina, 1460; Leskovac lângă Ohrid, 1461-2, *Fig. 9*; Dragalevci, Bulgaria, 1476; Matka lângă Skopje, 1497; Sf. Nicolae Philanthropinos din Ianina, 1535-1540, *Fig. 10*; Veltsista, 1568⁵ etc.) și Moldova (Hârlău, 1530; Probota, 1532; Moldovița, 1537, *Fig. 11*), de secol XV sau XVI, includ de regulă acest episod

⁵ Gojko Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid*, Ohrid, 1980, fig. 70, 79, 112; Miltiados-Miltis Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous la domination étrangère*, Atena, 1989, p. 75-6, 99, 105, 175, 185 etc.

– creat din elemente furnizate de pictura din Quattrocento⁶ – în scena Ducerii Crucii. Grupul de călăreți este de obicei condus de un personaj încoronat care poartă filacterul cu textul sentinței: la Tismana, acesta se afla în zona în care pictura s-a pierdut, respectiv pe peretele lateral al bisericii (de sud). Spre deosebire de exemplele moldovenești și balcanice târzii care asociază trimișilor o masă impresionantă de călăreți, soldați și mulțime, la Tismana pare să fi fost preluat un model mai vechi, cu număr foarte restrâns de personaje. Coroborat cu unele particularități iconografice ale picturii de secol XVI păstrate în pronaos (ca, de exemplu, prezența sf. Ioan Botezătorul, alături de cei trei ierarhi în veșminte liturgice), episodul Aducerii sentinței încurajează ipoteza familiarizării zugravilor de la Tismana cu pictura din zona macedoneană, mai curând decât cu sursele moldovenești.



Fig. 7. *Serafim* (stâlpul de nord). Foto: Ioana Olteanu.

⁶ André Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 320.



Fig. 8. Apostolii Petru și Ioan la mormânt, serafim.

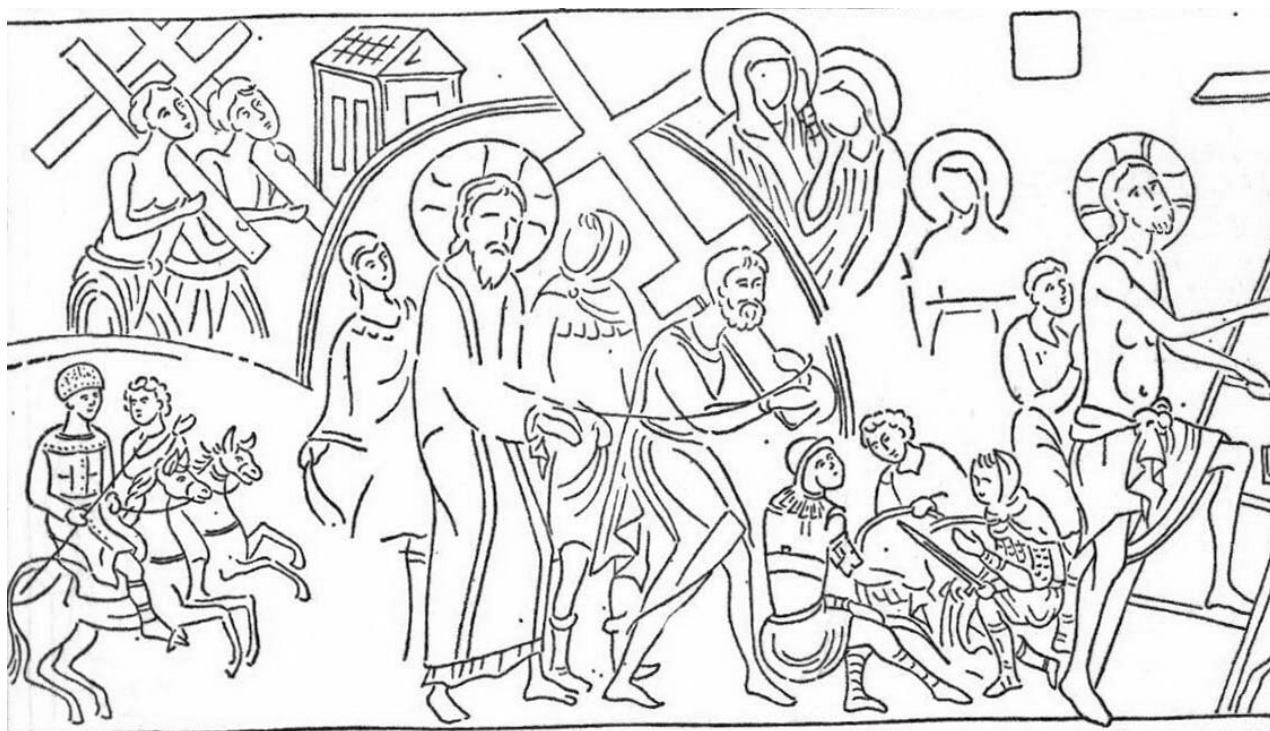


Fig. 9. Leskovac, 1461-2.



Fig. 10. Ianina, biserica Sf. Nicolae Philanthropinos, cca 1540.



Fig. 11. Moldovița, 1537.

Cele două subiecte „noi”, aflate la același nivel, pot fi considerate ca făcând parte dintr-un ciclu al Patimilor, încheiat cu imagini legate de Înviere. O variantă de amplasare a ciclului, favorizată în Serbia, Macedonia și Moldova în secolele XIV-XVI, plasează începutul și sfârșitul său în altar, pentru ca narațiunea mediană să se desfășoare în naos. Totuși, dată fiind dimensiunea amplă a naosului de la Tismana, este greu de crezut că episoadele intercalate între cele două momente – respectiv cele legate de Răstignire – puteau ocupa un spațiu atât de generos. Este deci mai plauzibil să evaluăm desfășurarea ciclului Patimilor în formula vizibilă astăzi, pe care pictorii de la 1732 ar fi reluat-o după ordonanța originară: episoadele Patimilor se succed pe două registre ale naosului, exceptând zona de vest, unde ciclul Adormirii Maicii Domnului creează o breșă în narațiune. Cele două picturi „noi” ar fi fost așadar plasate pe ultimul registru de jos, la începutul, respectiv sfârșitul său: astăzi, ultima scenă din primul registru este (la nord) Judecata lui Pilat, apoi pe registrul al doilea (la sud) prima scenă este Suirea pe cruce, așadar între ele și-ar fi găsit locul *Aducerea sentinței*. Ultima scenă de pe registrul al doilea (la nord) este *Femeile la mormânt*, deci cea care precede episodul *Venirii apostolilor*. Deși nu se poate confirma pe baza sondajelor făcute de restauratori, ipoteza respectării – cel puțin parțial – a ordonanței originare ar putea afla consistență prin recuperarea, în cursul restaurării picturii din altar, a câtorva mici fragmente din scena vindecării orbului (Fig. 12), care nu au mai fost decapate în 1732, părând să indice că pictura nouă suprapunea același subiect din 1564.

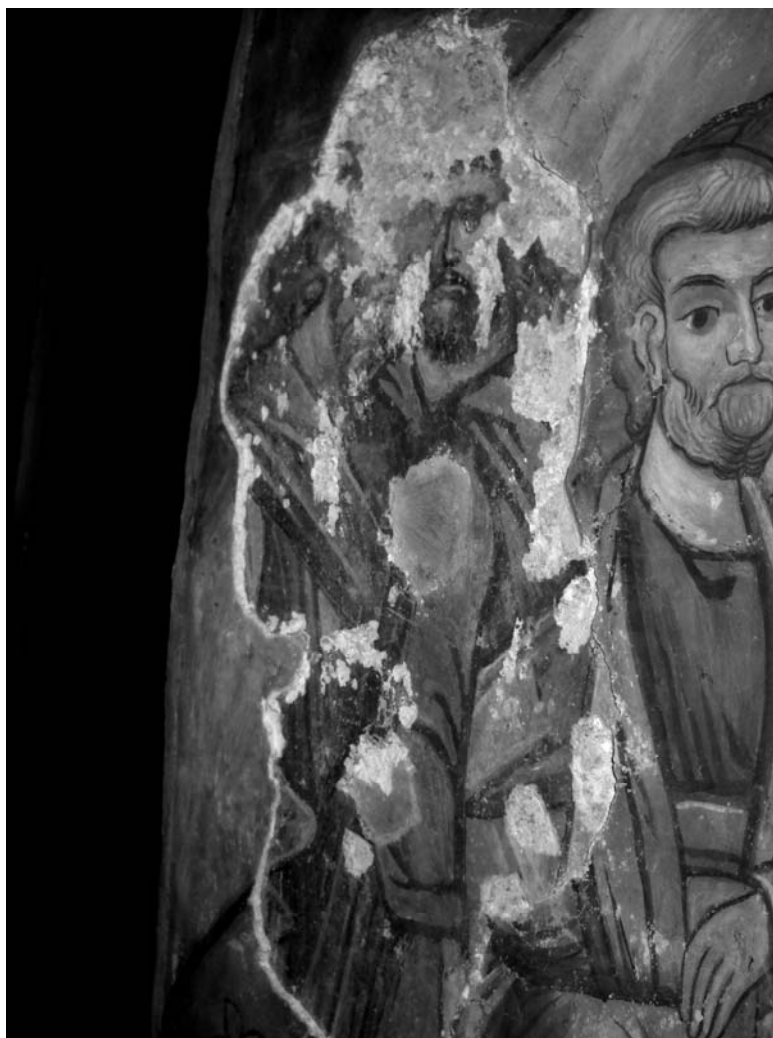


Fig. 12. Tismana, altar: *Vindecarea orbului*, detaliu cu cele două straturi de pictură.

Asemănările stilistice cu pictura din pronaos, datată 1564 și semnată de zugravul Dobromir din Târgoviște – vizibile inclusiv în modul de caligrafiere a literelor – confirmă apartenența celor două scene la ansamblul semnat de Dobromir. Totuși, analiza picturilor din pronaos indică existența a cel puțin două mâini, dintre care una cu mari abilități picturale, construind volumele din culoare, cu mare forță în redarea

portretelor (Fig. 13a, b), iar alta mai „manieristă”, mai puțin interesată de portrete, dar nu mai puțin abilă, care ar părea să fie cel puțin autoarea scenei cu apostolii la mormânt (Fig. 14, 15). Deja din 1978, Carmen-Laura Dumitrescu punea problema componenței echipei de zugrăvi și a contribuției meșterului principal, Dobromir; cele două scene „noi” confirmă „capacitatea sa de a forma coechipieri care să asigure unitatea stilistică și calitativă a picturii”⁷.



Fig. 13. a, b. Tismana, turla pronaosului: *profeții Agheu și Ilie*.

Supraviețuirea acestor scene ridică o serie de întrebări și în legătură cu cronologia refăcărilor din biserică. Deoarece dedesubtul celor două scene, până deasupra arcadelor pastoforiilor, nu există și nici nu a existat pictură, înseamnă că iconostasul existent în 1564 ajungea cel mult până la limita de jos a scenelor, așadar era un iconostas scund, având doar un singur registru de icoane deasupra celor împărătești – căci cele două scene „noi” se află acum în dreptul arcadelor cinului Deisis.

Iconostasul actual se poate data, pe baza inscripției de pe filacterul profetului Solomon din cinul profeților, în 1756⁸. Aceeași dată se poate citi în scena Aducerii sentinței: un fragment de inscripție păstrat în partea superioară indică leatul „7264” (1755-1756) și numele „Gheorghe” (Fig. 16). Inscripția a fost notată pe o zonă de reparație a picturii murale, acolo unde se făcea trecerea de la stratul vechi de tencuială la cel nou, reprezentând în momentul respectiv limita vizibilității din naos. Dar pictura murală fiind refăcută cu 20 de ani înainte, în 1732-1734, se poate pune întrebarea de ce au fost cruțate cele două scene, din moment ce iconostasul vechi nu le acoperea? Singurul răspuns posibil ar fi că în 1732 exista un iconostas intermediar în timp, puțin mai înalt (cu un registru suplimentar de icoane) și care masca scenele, ajungând până la limita lor superioară. Abia în 1756, odată cu realizarea actualului iconostas, s-a făcut respectiva reparație la limita dintre straturile de tencuială și zugravul Gheorghe a pictat anul intervenției.

⁷ Carmen-Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, p. 78.

⁸ Numai icoanele mobile și ușile împărătești au fost înlocuite în 1844 de zugravul Alexie din Câmpulung; restul iconostasului, respectiv frizele sculptate, icoanele profeților și trimorful sunt din secolul al XVIII-lea. În bibliografie s-a încetățenit datarea iconostasului înaintată de Alexandru Ștefulescu, pe baza inscripției de danie a egumenului Gherasim, aflată în mijlocul uneia dintre frize, respectiv 1765-6 (*Mănăstirea Tismana* [ed. III], București, 1909, p. 137). În realitate, inscripția respectivă nu cuprinde și anul.



Fig. 14. *Petru și Ioan la mormânt*, detaliu: sf. Petru.



Fig. 15. Tismana, pronaos, *sinaxar*: mahrama lui Avgar, 21 august.



Fig. 16. Tismana, *Aducerea sentinței*: fragment de inscripție („7264, Gheorghe”).

Cronologia iconostaselor Tismanei ar fi deci următoarea:

1. În 1564, când s-a pictat prima oară biserica, iconostasul era scund, cu un singur registru de icoane deasupra celor împărățești, iar cele două scene se puteau vedea deasupra lui;
2. La o dată ulterioară, probabil în cursul secolului al XVII-lea, iconostasul a fost refăcut, fiind înălțat cu un registru de icoane care a ajuns să acopere cele două scene;
3. În 1732 pictura a fost decapată și refăcută pe toată suprafața naosului și altarului, dar cele două scene au fost salvate de iconostasul care le masca;
4. În 1756 s-a refăcut din nou iconostasul, în forma actuală; tot acum zugravul Gheorghe a notat pe perete anul, la limita vizibilității din naos, adică la limita superioară a noului iconostas.

Această cronologie devine prețioasă în contextul lipsei de martori pentru iconostasele din Valahia în secolul al XVI-lea: dacă se mai păstrează câteva – de altfel foarte puține – icoane de iconostas, în schimb despre dimensiuni și frize aproape că nu există informații. De asemenea, pentru prima jumătate a secolului al XVII-lea, raritatea pieselor fragilizează încercările de sistematizare. Evoluția iconostasului către cel „înalt”, așa cum este cunoscut la sfârșitul secolului al XVII-lea, este dedusă mai mult prin analogie cu alte arii culturale.



Fig. 4. *Aducerea verdictului* (stâlpul de sud). Foto: Ioana Olteanu.



Fig. 6. *Apostolii Petru și Ioan la mormânt (stâlpul de nord)*. Foto: Ioana Olteanu.

DESPRE UN PORTRET AL DOMNIȚEI AGLAE GHYKA DE ERNST WILHELM RIETSCHEL. PORȚRETE DE PERSONALITĂȚI FEMININE DIN ȚĂRILE ROMÂNE ÎN COSTUME NAȚIONALE LA MIJLOC DE SECOL XIX

de RUXANDA BELDIMAN

Abstract

The article aims to present several 19th century lady portraits of the high aristocracy (wives and daughters, relatives of ruling princes) in national dress, adapted for court, with their specific characters. This in the local context of pre and post unification of Moldavia and Wallachia (1859) and Romania's independence (1878).

Keywords: portraits, feminine national dress, 19th century, Romanian Principalities.

Studiul de față își propune să aducă în discuție un portret nesemnlat încă și neluat în discuție de bibliografia noastră de istoria artei, portret aflat în legătură cu lumea românească de la mijlocul secolului al XIX-lea, în ajun de Unire, *Mädchen aus der Moldau* (*Fată din Moldova*), datorat pictorului german Ernst Wilhelm Rietschel (1824-1860). Actualmente nelocalizată, lucrarea este reprodusă în culori în *König Ludwig Album* editat la München în 1850¹.

Albumul fusese oferit de breasla artiștilor münchenezi regelui Ludwig I al Bavariei (1825-1848)², cu ocazia inaugurării statuii alegorice *Bavaria* de Leo von Klenze, la ridicarea căreia contribuise fostul monarh. Conceput în semn de omagiu pentru activitatea de mecena a acestuia, volumul reproducea o serie de picturi – portrete, scene religioase, scene alegorice, peisaje semnate de artiști activi la curtea müncheneză, uniți stilistic prin optiunea pentru stilul Biedermeier. Ernst Rietschel figura în album cu cinci portrete feminine: *Lola Montez*, *Charlotte von Hagen*, *Anna Hillmayer*, *Helena Sedlmayer* și *Maedchen aus der Moldau*. Primele patru personaje cunoscute în epocă prin frumusețe, grație, talent artistic fuseseră pictate anterior, începând din 1826, și de Joseph Karl Stieler (1781-1851)³, reprezentant al aceleiași viziuni stilistice, la comanda lui Ludwig I, pentru a face parte din *Galeria de frumuseți feminine* (*Schönheitsgalerie*) a castelului său de la Nymphenburg de lângă München⁴.

¹ Titlul complet al publicației: *König Ludwig Album. Album Seiner Majestät Königs Ludwig I von Bayern, von Deutschen Künstlern gewidmet am Tage der feyerlichen Enthüllung des ehernen Standbildes Bavaria zu München, 9 Oct. 1850*, München: Süddeutscher Verlag, 1973 (facsimil al primei ediții din 1850; coordonare F. Hein Akmann, 1973). Portretul este semnat dreapta jos: E. Rietschel.

² Ludwig I (1786-1868), rege al Bavariei, colecționar și mecena, încă din perioada când a fost prinț moștenitor. Admirator al Greciei antice și al Renașterii a colecționat cu precădere sculptură antică greacă și romană, pictură germană și flamandă timpurie, de asemenea, capodopere ale Renașterii. A promovat pictori ai epocii, precum Peter von Cornelius, sau reprezentanții curentului Nazarenian și a colecționat artă contemporană. A inițiat importante lucrări urbanistice și arhitecturale în capitala Bavariei care au conferit orașului un caracter clasicist, intervenții datorate arhitecților Leo von Klenze și Friedrich von Gärtner. Inițiativei sale se datorează construcția unor edificii identitare la München: Gliptoteca, Alte și Neue Pinakothek, Ruhmeshalle etc. vezi și Geraldine Norman, *Die Maler des Biedermeier 1815-1848, Beobachtete Wirklichkeit in Genre-, Poträt- und Landschaftsmalerei*, Herder Freiburg im Breisgau, 1987, p. 104.

³ Thieme Becker, vol. 32, p. 42; vezi de asemenea Geraldine Norman, *op. cit.*, p. 126.

⁴ *Schönheitsgalerie* ideată de Ludovic I de Bavaria este alcătuită din portrete, majoritatea datorate lui Joseph Karl Stieler, reprezentând personaje feminine din toate straturile sociale, cu precădere bavareze. Vezi Gerhard Hojer, *Die Schönheitsgalerie König Ludwigs I.*, 2. neugestaltete Auflage, Schnell & Steiner, München, 1973.

Cercetarea de față a vizat drept primă etapă identificarea modelului pentru *Fată din Moldova* (Fig. 1), spre a se putea descifra apoi încărcătura de semnificații a efigiei și corelarea acesteia cu problematica politică specifică „secolului națiunilor”.



Fig. 1. Ernst Wilhelm Rietschel, *Mädchen aus der Moldau* / *Fată din Moldova*, König Ludwig Album, BAR, Cabinetul de Stampe.

Punctul de plecare al investigațiilor noastre l-a reprezentat o fotografie în sepia (Fig. 2)⁵ – o tânără îmbrăcată în costum românesc – reproducând imaginea lucrării, fie după albumul münchenez din 1850, fie după original, probabil o pictură în ulei. Fotografia provine din arhiva istoricului Radu Rosetti (1853-1926), pe care George Călinescu îl definește în dubla calitate a acestuia, de boier și de cercetător al istoriei: *boier de viță veche*, [...], *cu obiectivitate perfectă, fără fumuri nobilitare, cu noțiunea exactă a condiției castei*⁶. Identitatea

⁵ Fotografia se află actualmente într-o arhivă particulară bucureșteană.

⁶ George Călinescu, *Istoria literaturii române dela origini până în prezent*, București, 1941, p. 600.

celelalte portretizate o aflăm din însemnările de pe verso-ul fotografiei⁷. Este vorba despre domnița Aglae (1834-1903)⁸, fiica domnitorului Moldovei Grigore al V-lea Ghyka (1849-1856), mama lui Radu Rosetti însuși.



Fig. 2. *Mädchen aus der Moldau / Fată din Moldova*, fotografie de epocă, colecție particulară, București.

Unica sursă românească cunoscută de noi, referitoare la efigia în discuție, este reprezentată de *Amintirile* lui Radu Rosetti, apreciate de Călinescu în același text memorabil: *vorbește mai mult de familia sa în stil anecdotic, corectat de disciplina istoricului (căci a fost un istoric bine informat)*⁹. Conform autorului *Amintirilor*, pictorul Rietschel primise mandat de la regele Bavariei să călătorească la curțile Europei spre a aduna *chipuri de frumuseți femeiești din toate țările*. Pictorul se afla în capitala Moldovei la puțin timp de la urcarea pe tron a lui Grigore Al. Ghyka și remarcând frumusețea prințesei Aglae a dorit să-i consemneze efigia:

⁷ Domnița Aglae Ghyka / fiica lui Grigore Vodă / căsătorită cu / Răducanu Rosetti / copii: Radu Rosetti / Ana Catargi / Margareta Bogdan / Zoe Balș.

⁸ Aglae Ghyka este fiica domnitorului Grigore V Ghyka al Moldovei (1807-1857) și a Anei Catargi (+1838) devenită ulterior Aglae Rosetti, prin căsătoria cu hatmanul Răducanu Rosetti. A urmat cursurile pensionatelor Garet și Hadek la Iași. Între 1844-1848 se stabilește la Viena pentru a urma cursurile Institutului Demergel. A urmat cursuri de franceză, engleză și germană și a dobândit solide cunoștințe de desen și muzică. Vezi Radu Rosetti, *Scrieri, Restitutio*, Ediție îngrijită de Cătălina Poleacov, prefață și note de Mircea Angheliescu, București, editura Minerva, 1908, p. 528.

⁹ George Călinescu, *op. cit.*, p. 600.

Pe la începutul domniei lui Grigore Ghyka venise la Eși un pictor acuarelist bavarez, numit Rietschel, însărcinat de regele Ludovic I, al Bavariei, acel admirator pasionat de femei frumoase, să adune chipuri de frumuseți femeiești din toate țările. Văzând, la nu știu ce prilej, pe mama, a cerut numaidecât voie să-i facă portretul, ceea ce i s-a acordat fără greutate. Acest portret a fost reprodus în gravură sub indicația de *Mädchen aus der Moldau* (Fată din Moldova) și reprezintă pe mama în haine de țărancă, torcând. Portretul se află la München, în *Album schöner Frauen* (Album de femei frumoase)¹⁰.

Analizând informațiile cuprinse în această mărturie, vom remarca faptul că termenul de gravură este folosit drept noțiune generică, căci, după cum aflăm din consultarea albumului de la 1850, este vorba despre un portret pictat: „gemalt von Ernst Rietschel”¹¹ și nu despre unul gravat¹².

Ernst Wilhelm Rietschel a cărui prezență la Iași, către 1850, e evocată de Rosetti, fusese elev al Academiei din Dresda, devenind la mijloc de secol XIX, autor de efigii Biedermeier și un virtuos al tehnicii miniaturii, afecționată de reprezentanții acestui stil, ca și de comanditarii din epocă. Făcea parte dintre pictorii de curte ai familiei de Wittelsbach, fiind activ la München (câtre 1840-1850 și ulterior) și la Atena (1853-54). Îl găsim de asemenea în Egipt, la Alexandria și Cairo (1854-55), apoi la Roma (1855-57). Lucrări de Rietschel sunt păstrate în colecțiile castelului Herrenchiemsee, Bavaria (*Portretul regelui Ludovic II copil*, acuarelă), iar la Muzeul orașului München se păstrează un fond important de acuarele, în majoritate portrete¹³. Galeria Națională a Greciei de la Atena conservă portretul în costum național grecesc al reginei Amalia de Wittelsbach, datorat de asemenea lui Ernst Rietschel¹⁴.

Revenind la efigia Aglaei Ghyka, nu știm dacă ideea de reprezentare a domniței în costum național a fost opțiunea pictorului, a domnitorului Moldovei, sau poate chiar a modelului. Era în orice caz o formulă de portret aristocratic, modelele aparținând cu precădere sud-estului european, în conexiune cu idealurile naționale. Tânăra prințesă este înfățișată în picioare, torcând. Fota vișinie, ornată cu benzi verticale și romburi este probabil singura piesă ce poate fi identificată drept specifică pentru zona Iașului¹⁵. Mânele largi și somptuoase ale ieii subțiri, bordate cu roșu, ca și marama de pe cap, transparentă și dată pe spate ca un voal de nuntă, marchează nota de eleganță boierească a acestei vestimentații, o adaptare de tip cult a elementelor din îmbrăcămintea țărăncii. Era o ținută potrivită pentru o principesă, fiică de domnitor în ajunul Unirii Moldovei cu Muntenia, ea însăși fiind o unionistă ferventă, după cum consemnează Radu Rosetti¹⁶. Personajul în costum național, pictat de Rietschel, era o reprezentare emblematică a Moldovei, implicit o alegorie a Principatului. Fuiorul ca atribut relevant al ținutei devenea un simbol identitar pentru un neam de țărani. Lucrarea se încadrează stilului Biedermeier, nelipsind accentele realiste (detaliile de costum) ce coabitează cu filioane neoclasece, precum trăsăturile armonioase ale figurii sau sugestia de porțelan a chipului.

Câtre 1830-1860, efigii pictate în costume naționale – soții și fiice de capete încoronate sau domnitori din sud-estul european – se legau de ideea independenței și a unității naționale, frământări ce și-au găsit împlinirea în epoca romantismului sau în cea de-a doua jumătate a secolului. Prin adoptarea vestimentației specifice națiunii acest tip de efigie având conotația de „portret de aparat”, căpăta valoare simbolică, exprimând identitatea națională.

Este de semnalat rolul jucat în epocă de înalte personaje feminine în implantarea gustului pentru moda costumului național. Astfel, Amalia de Wittelsbach, regină a Greciei aflată într-o ambianță diferită de Germania natală, a creat în patria de adopție, către 1837-1840, un costum de curte numit „costumul regina Amalia”/„amaliopoimenes”, ce reunea inspirat componente etnografice din variate regiuni ale țării¹⁷.

¹⁰ Radu Rosetti, *op. cit.*, p. 528.

¹¹ În album, sub reproducere, stânga jos: „gemalt von Ernst Rietschel”.

¹² Rosetti se referă la albumul apărut la München în 1850, acordându-i un titlu liber *Album schöner Frauen* (Album de femei frumoase), această titulatură fiind contaminată ambiguu de numele galeriei de portrete feminine constituită de regele Ludovic I al Bavariei.

¹³ Pentru informații privind pe Rietschel, vezi Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Achtundzwanzigster Band Ramsden-Rosa, Leipzig, 1934, p. 346. Vezi și în E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1966, vol. VII, p. 241.

¹⁴ Este vorba despre un portret de aparat al Reginei Amalia de Ernst Rietschel, executat în perioada sa ateniană (c. 1853-1854), conservat la Galeria Națională a Greciei.

¹⁵ Georgeta Stoica, Costumele ilustrația respectivă cu fota de Iași.

¹⁶ Radu Rosetti ne informează asupra faptului că Aglaei Ghyka era „o buna româncă, unionistă” care nu uitase limba maternă, deși locuise o perioadă la Viena. La întoarcerea în Iași a luat lecții de limba română cu Teodor Codrescu, membru corespondent al Academiei Române, traducător și prozator. Vezi Radu Rosetti, *op. cit.*, p. 537.

¹⁷ O piesă (o jachetă) din costumul reginei Amalia, datată 1840 este conservată în colecțiile Bayerisches Nationalmuseum, Bayern, nr. inv. 114.818.

Costumul a fost adoptat ulterior de către orășence de origine greacă în mai multe regiuni ale Imperiului otoman, precum Serbia sau Macedonia¹⁸. Efigia pictată de Joseph Stieler a Katerinei Botsaris (1841), doamnă de onoare a reginei Amalia, îmbrăcată în această ținută, face parte din *Schönheitgalerie* de la Nymphenburg, mai sus amintită¹⁹. Este singurul personaj în port popular din întreaga galerie.

Din aceeași perioadă cu *Mädchen aus der Moldau* (c. 1850) ce o reprezintă pe domnița Aglae Ghyka pictată de Rietschel, datează tabloul *România revoluționară*²⁰ executat de C. D. Rosenthal la Paris (1850). Evocare alegorică a Munteniei de la 1848, are drept model pe Maria Grant Rosetti înfățișată în costum național, în ie, cu salbă la gât, ținând pe umăr tricolorul. Imaginea a devenit emblematică, costumele populare fiind ridicate la rang de simbol. Același tip de alegorii și simboluri le regăsim la Theodor Aman în ajun de Unire, în dublul portret al Muntenei și Moldovei îmbrățișate²¹, pictat de artist la 1857, aproape odată cu elaborarea Horei Unirii de către Vasile Alecsandri și Alexandru Flechtenmacher²². În același an pictorul Mihai Lapaty modelat ideologic în ambianța revoluționarilor pașoptiști va expune la salonul din Paris, *Eva buchetieră română* (1857)²³, o lucrare cu semnificație alegorică ce pornește de la un model precis, Maria Cantacuzino²⁴, înscrisă de asemenea sensibilității Biedermeier. Personajul aparținând marii boierimi moldovene este îmbrăcat într-un elegant costum național, tabloul înscriindu-se în aceeași arie de semnificații cu efiile prezentate anterior. În acest fel alături de portretul Agalei Ghyka, Moldova mai este reprezentată în această categorie de picturi și prin lucrarea menționată.

Ideea identității naționale prezentă în gustul pentru costumele românești, prezent la curtea domnească din Muntenia în formule culte și executat din materiale scumpe, exalta sentimentele patriotice în climatul ce a precedat momentul pașoptist. Tonul fusese probabil dat de Marițica Bibescu (1815-1859), pictată de Carol Pop de Szathmari (Fig. 3)²⁵, într-o fastuoasă ținută de aparat inspirată probabil din portul de Argeș, aceasta la rândul ei ecou al costumului feminin de curte bizantin. Podoaba capului, cununa cu pandantivi alcătuiți din monede de aur, din perle și corali, dar și șirurile de salbe de pe piept trimit la somptuosul costum de curte medieval al doamnelor Țării Românești așa cum apar ele reprezentate în frescele votive, cu precădere la biserica episcopală din Curtea de Argeș²⁶. Se poate aminti faptul că podoabe de același tip, rusticizate, salbe formate din monede de mai mică valoare erau aduse ca prinos la icoanele Maicii Domnului²⁷. Bijuteriile Mariei Bibescu evocă de fapt ornamentele din metal specifice costumului sud-dunărean, reelaborat și îmbogățit decorativ în medii culte în secolul al XIX-lea, precum s-a întâmplat la curtea regală a Greciei, după 1830. Aproape un portret oficial, lucrarea păstrată actualmente la Muzeul Național de Istorie a României a fost aproape uitată după ce Iorga a inserat-o în *Histoire des Roumains* (1944)²⁸, fiind reprodușă în culori abia în 2012, în catalogul expoziției dedicate bicentenarului Sathmari²⁹. Efigia consemnează fără îndoială momentul când Marițica Bibescu a devenit doamna Țării Românești (1845)³⁰, personajul fiind înconjurat de o serie de atribute oficiale ale acestei demnități, blana de hermină, coroana princiară, draperia roșie. O scenografie clasică de palat domnesc este sugerată prin coloana din stânga imaginii.

¹⁸ Linda Welters, „Ethnicity in Greek dress”, în Joan Bulbolz Eicher, *Dress and Ethnicity: Change Across Space and Time*, Berg Publishers, 1995; Ioanna Papantoniou, *Greek Dress from Ancient Times to the Early 20th Century*, published by the Commercial Bank of Greece, Athens, 2000.

¹⁹ O perioadă lungă de timp s-a crezut că este vorba despre efigia reginei Amalia a Greciei.

²⁰ Constantin Daniel Rosenthal, *România revoluționară*, u/p, 78,5 x 63,5, semnat și datat stânga jos, cu roșu: C. Rosenthal/Jeune Valaque/ 1850, MNAR, inv. 275.

²¹ Theodor Aman, *Unirea Principatelor*, u/p, 130 x 97,5, semnat, datat dreapta jos cu negru: Th. Aman 1857, Muzeul Unirii, inv. 0163.

²² *Napoleon al III-lea și Principatele Române* [catalog expoziție], Muzeul Național de Artă al României, Musée national du château de Compiègne, București, 2008, p. 92, il. 33.

²³ Mihail Lapaty, *Eva buchetieră română* u/p, 101 x 82, semnat, localizat și datat stânga jos cu roșu: M. Lapaty / Paris, [1]857, MNAR inv. 212. *Napoleon al III-lea și Principatele Române*, op. cit., p. 227-228.

²⁴ Maria Cantacuzino (1822-1898) egerie a lui Théodore Chasseriau va deveni ulterior soția pictorului Puvis de Chavannes. Vezi și Mihai Sorin Rădulescu, *Despre un tablou de Puvis de Chavannes*, în *România Literară*, nr. 17/2008.

²⁵ Carol Pop de Szathmari, *Marițica Bibescu, soția domnitorului Gheorghe Bibescu*, 116 x 95 u/p, MNIR.

²⁶ Nicolae Iorga a demonstrat similitudini între tipurile de coafe feminine din frescele votive de la biserica Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș și cel al tărăncilor din regiune. N. Iorga, *L'art populaire en Roumanie*, Vălenii de Munte, 1912.

²⁷ Stelian Petrescu, *Odoarele dela Neamțu și Secu*, București, 1911, il. p. 46, 48, 49. Vezi și Corina Nicolescu, *Costumul de curte în Țările Române (sec. XIV-XVIII)*, București, 1970.

²⁸ N. Iorga, *Histoire des Roumains et de la Romanité orientale*, vol. IX *Les Unificateurs*, Bucarest, 1944, p. 92-93, fig. 8.

²⁹ Carol Popp de Sathmari – pictor și fotograf, Muzeul Național Cotroceni, catalog expoziție, București, 2012, p. [40], il.

³⁰ Căsătoria Marițicăi Văcărescu și a lui Gheorghe Bibescu a avut loc la Focșani în anul 1845, naș fiind Mihail Sturdza, domnitorul Moldovei, vezi N. Iorga, *Histoire des Roumains*, vol. IX, p. 92.



Fig. 3. Carol Pop de Szathmari, *Marița Bibescu, soția domnitorului Gheorghe Bibescu*, MNIR.

Tot datorată lui Szathmari (Fig. 4), o miniatură pe fildeș datată 1845, reprezentând același model într-o vestimentație foarte apropiată de cea prezentată mai sus, este conservată în colecțiile BAR³¹. Modelul de ie din borangic, brodată bogat cu fir roșu cu mâneca strânsă sub umăr și largă în rest, este mai apropiat de bluza populară de sărbătoare decât veșmântul din voal purtat de Maria Bibescu în portretul de aparat pe care l-am comentat mai sus. Podoabele din salbe ce încadrează figura (cununa, pandantivii, colanele) ca și perechea de paftale sunt identice cu cele din tablou, reprezentând poate cadoul de nuntă al domnitorului. În miniatură, artistul optează probabil în mod intenționat pentru o gamă cromatică bazată pe albastru, galben, roșu, însemnele tricolorului românesc ce primise un statut oficial încă din 1834³². Lucrarea a putut fi realizată înaintea portretului de aparat, căci figura este mai vie și mai expresivă, cu trăsături mai puțin „clasicizate” fiind probabil desenată direct după model. Amplasarea în pagină a personajului cu o anume gestică a mâinilor va fi reluată în pictura cea mare. În miniatură, un peisaj de munte cu cer albastru constituie fundalul

³¹ Carol Pop de Szathmari, *Marița Doamna*, miniatură pe fildeș, 150 × 88 mm, semnat, datat dr. jos cu brun: Szathmari / 1845, BAR, Cabinetul de Stampe, inv. 15320.

³² Emanuel Bădescu, *Imnurile naționale la români*, București, Editura Cadmos, 2008, p. 67.

romantic pe care se decupează figura, contrastând astfel cu portretul în ulei unde efigia este reprezentată în interior. Decorul poetic este completat prin izvorul ce apare în planul întâi, ca un simbol al vieții.



Fig. 4. Carol Pop de Szathmari, *Marița Doamna*, BAR, Cabinetul de Stampe.

Ambele costume naționale în care este înfățișată Maria Bibescu au un caracter compozit, reprezentând ca și cel al Aglaei Ghyka, versiuni boierești ale portului popular, reelaborări culte, operate în ambianța curților domnești de la București și Iași, în preajma Unirii Principatelor³³. Spre deosebire de condiția de pictor etnograf consemnând realități specifice unei regiuni³⁴, în cazurile de față Szathmari și Rietschel „adoptă” opțiunea de gust vestimentar a modelului (fie el doamna Țării Românești sau principesa Moldovei), o opțiune ce implică ideea identității naționale, preocupare definitorie a epocii.

³³ Borangicul este specific sudului Munteniei și Olteniei, ca și portul salbelor cu monede de mari dimensiuni (Oltenia), dar nu sunt neaparat un indicativ de respectare a costumului popular tradițional, acestea fiind aspecte răspândite și la alte națiuni din Europa de sud-est. Acoperământul capului nu este românesc. Conform celor comunicate de doamna Ana Bârsan, etnograf/muzeograf la Muzeul Maramureșului, Sighetul Marmăției, corespondență mai 2012.

³⁴ Ca personaj al „secolului națiunilor” Szathmari este interesat de pitorescul și diversitatea costumelor din toate provinciile române. De altfel picturi și acuarele cu teme etnografice realizate de Szathmari au servit drept sursă în reconstituirea istoriei portului românesc. Vezi Zamfira Mihail, *Terminologia portului popular românesc în perspectiva etnolingvistică comparată sud-est europeană*, Institutul de Studii Sud-Este Europene, București, 1978, p. 18; Vezi și Maria Constantin, *Costumul popular femeiesc în stampele pictorului Carol Popp de Szathmari*, în SCIA, tom 19/1972, p. 93-108; G. Oprescu, *Pictorii din familia Szathmari*, în *Analecta*, nr. 1, p. 41-87.

Un al treilea portret în costum național al Marii Bibescu (Fig. 5)³⁵, cel mai apropiat de portul popular, este pictat de Constantin Lecca, probabil după abdicarea lui Bibescu Vodă, către 1849. Personajul este reprezentat în pridvorul de lemn al unei case țărănești mânuind fuiorul și roata de tors. Prin contrast cu aura aulică a celor două portrete semnate de Szathmari, lucrarea intimistă a lui Lecca înfățișează pe fosta doamnă a Țării Românești în exil, într-o ambianță discretă, diferită de cea a curții de la București. Costumul are toate aparențele originalității etnografice, cu ușoare modificări ce permit totuși recunoașterea zonei de proveniență – Transilvania de sub munte, arealul Brașov-Făgăraș-Sibiu. Prezența acestei vestimentații ce anula măcar parțial identitatea personajului, s-ar explica prin stabilirea cuplului princiar la Brașov, după abdicarea din 1848. Dincolo de discreția ținutei impusă de costumul popular, nota de vestimentație boierească se poate remarca la o privire atentă în cerceii de aur și salbele aproape ascunse sub ia din pânză topită de in. Podoabele purtate aproape în secret, amintesc de princiarele bijuterii, salbele din aur ce frapează în portretele datorate lui Szathmari. O notă de eleganță aparte o reprezintă marama din borangic ce încadrează figura, pliată după sistemul ștergarului (tovaglia) ce împodobește chipul țăranilor italiene, făcând parte din costumul tradițional al acestora.



Fig. 5. Constantin Lecca, *Marița Bibescu*, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei.

³⁵ Constantin Lecca, *Marița Bibescu*, u/p, dim. 90 × 70, nesemnat, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române.



Fig. 6. Carol Pop de Szathmari (atribuit lui), *Portretul Mariei Obrenovici*, BAR, Cabinetul de Stampe.

Maria Obrenovici Catargi (1835-1876)³⁶, personaj din lumea înaltei aristocrații moldavo-sârbești, apare și ea portretizată în aceeași perioadă (probabil către 1855-1860), într-o miniatură ovală pe porțelan (Fig. 6) atribuită lui Carol Pop de Szathmari³⁷. Este înfățișată într-o elegantă vestimentație boierească de sorginte națională, ce îmbină elemente de inspirație din costumele românești și cele din Serbia. Nu știm dacă acest portret a fost pictat la Belgrad sau după repatrierea Mariei Obrenovici în Principate, după 1858, dar el a fost realizat oricum în preajma Unirii. De tip oltenesc, din zona Olt-Romanați³⁸ sunt ia din borangic fin și transparent ca un voal, înrudită cu veșmintele deja evocate ale Mariei Bibescu și marama subțire drapată într-un mod specific în jurul capului³⁹. Ca și la Maria Doamna, dar într-o notă mai puțin accentuată de fast, salbele de monede din jurul gâtului pun în evidență farmecul acestui chip tânăr cu trăsături armonioase. De origine sud-dunăreană sunt centura cu paftale caracteristică costumului sârbesc⁴⁰, ca și fusta roșie plisată. Micul buchet de trandafiri pe care Maria Obrenovici îl ține în mână este însemnul nelipsit al epocii Biedermeier.

³⁶ Ana Obrenovici, născută Catargi, era fiica logofătului Costin Catargi și a Smărăndiței Balș și soție a principelui Miloș Obrenovici. Era mama regelui Milan I al Serbiei.

³⁷ Lucrare puțin cunoscută; Carol Pop de Szathmari (atribuit lui), *Portretul Anei Obrenovici*, miniatură pe porțelan, 142 × 107 mm, BAR, Cabinetul de Stampe, inv. 12006.

³⁸ Sunt specifice pentru zona Dolj, Olt, Romanați, informație comunicată de doamna Ana Bârsan, corespondență mai 2012.

³⁹ *Cel mai vechi acoperământ al capului este o bandă lungă de țesătură. [...] Sau se poartă cu ambele capete lăsate să atârne și trecute o dată în jurul gâtului. Acoperirea capului în acest fel, care nu seamănă cu nici un mod de a purta vâl din alte țări, este specifică femeii române.* Zamfira Mihail, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁰ Centura este prezentă inclusiv azi în costumele populare feminine din Serbia. Informație comunicată de doamna Ana Bârsan corespondență mai 2012.

Toate aceste cazuri de portrete în costume naționale, reprezentând înalte personaje feminine pictate în preajma Unirii Principatelor, conțineau un mesaj identitar și exprimau un program politic actual. Într-o etapă ulterioară, după 1869, când sosește la București, principesa Elisabeta a României va deveni o promotoare a portului popular românesc, la curtea lui Carol I. Apreciind în mod declarat calitățile estetice ale costumului național din Vechiul Regat, dar și ideea identitară pe care o reprezintă o asemenea vestimentație, Carmen Sylva a adoptat ea însăși această modă, preluată după exemplul ei de întreaga societate românească⁴¹.



Fig. 7. George Peter Alexander Healy, *Portretul principesei Elisabeta a României*, MNP.

⁴¹ Costumul popular ajunge în acest context să facă parte din garderoba reprezentantelor feminine ale boierimii române, fiind purtat la curtea regală, la îndemnul reginei Elisabeta, dar și la serbările câmpenești de la conace.

Elena Manu Cornescu, fiica caimacamului Iancu Mancu și al Anicăi Ghica, fostă doamnă de onoare a lui Carmen Sylva, prezentă în continuare în anturajul suveranilor, a inițiat începând cu anul 1870 o colecție de costume muntenești. Cu ocazia jubileului regal din anul 1906, o serie de motive decorative aflate pe aceste piese au fost reunite de Elena Cornescu în volumul de planșe intitulat *Cusături românești*. În prefața albumului autoarea colecționară argumentează acest demers: *Am avut via dorință de a păstra, spre amintire, frumosul nostru port național și a cunoaște mai deaproape țesăturile și cusăturile ce împodobesc cu o artă deosebită iile și cămășile, fotele, vâlnicile, zăvelnicile, maramele, scoarțele și chilimurile țărănești, mai cu seamă pe cele de la munte unde tradițiunea s-a păstrat mai bine decât la câmp. Frumusețea izvoadelor, gingășia, felurimea fețelor și dibăcia cu care erau lucrate și întocmite când le'am cercetat mai cu deamănuntul lor, m'au lăsat uimită*, în Elena C. Cornescu, *Cusături românești*, București, 1906.

Pictorul american George Peter Alexander Healy (1813-1894), recomandat lui Carol I de contesa de Flandra, realizează în 1872 portretul în costum românesc al principesei Elisabeta (Fig. 7)⁴². Schitață după model și elaborată la Roma⁴³, lucrarea a fost prezentată la Expoziția Universală de la Viena în 1873, în pandant cu portretul lui Carol I în uniformă de general de călărași⁴⁴. Reprezentată în ie de Argeș, bogat decorată cu roșu și în fote ce combină costumul muntenesc, cu cel din zona sud-dunăreană, principesa Elisabeta este prezentată publicului internațional în efigia pictată de Healy, ca emblemă a României moderne pe cale de a-și redobândi independența națională. Principesa Elisabeta se situa astfel pe o linie deschisă încă din prima jumătate a secolului în plin romantism, de principii germani domnind în alte zone ale Europei de sud-est. Adoptarea și promovarea costumului național era simbolul identității redobândite.

* Autoarea mulțumește pe această cale doamnei Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române; doamnei Rodica Rotărescu, director general al Muzeului Național Peleş; domnului Adrian-Silvan Ionescu, director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei; domnului dr. Ernest Oberlaender, director general al Muzeului Național de Istorie a României, pentru că au acceptat reproducerea lucrărilor aflate în colecțiile instituțiilor ce le conduc. Autoarea aduce de asemenea mulțumiri doamnelor Ana Bârsan, Ruxanda Goga (+2005), Anița Hariton, dr. Silvia Irina Zimmermann și domnilor Radu Albu Comănescu, Radu Beldiman (+2004).

⁴² G.P.A. Healy, *Principesa Elisabeta a României*, u/p, semnat, localizat, datat dreapta jos cu roșu: G.P.A. Healy, Roma, 1872, MNP. Vezi și Adrian Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, 2008, p. 153.

⁴³ În cursul anului 1872 principesa Elisabeta va petrece câteva luni la Roma (29 februarie–4 mai) pentru a se refăce în urma frigurilor contractate cu un an înainte la Cotroceni. Vezi G. Bengesco, *Carmen Sylva intime*, Paris, 1905, p. 98-99.

⁴⁴ *Cele două portrete de Healy – în ulei de mărime naturală ale perechii princiare, principele în uniformă de călărași, principesa în costum național – împodobesc secția română. Vezi Memoriile Regelui Carol I al României de un martor ocular*, volumul II. 1869-1875, București, 1993, p. 277.

NOGUCHI/BRÂNCUȘI. DATE NOI DIN CORESPONDENȚA DINTRE ISAMU NOGUCHI ȘI BARBU BREZIANU*

de IOANA VLASIU

Abstract

The letters addressed by the American-Japanese sculptor Isamu Noguchi to the Romanian art historian Barbu Brezianu, preparing and following the visit Noguchi paid in 1981 in Romania, in order to see Constantin Brâncuși's ensemble in Targu-Jiu, are discussed in the larger frame of Brancusian pedagogy, whose originality lies in highlighting the ethical responsibility of artistic activity.

Keywords: Constantin Brâncuși, Isamu Noguchi, Barbu Brezianu, artistic pedagogy.

Isamu Noguchi a fost adeseori invocat în bibliografia brâncușiană, nu numai pentru că în 1927 a lucrat un timp în atelierul lui Brâncuși, ci mai ales pentru că sculptorul american cu ascendență japoneză nu s-a dezis niciodată de învățătura primită, dimpotrivă, a văzut în exemplul brâncușian un reper constant al propriului destin artistic. Poate și o concepție despre trecut și tradiție de sorginte orientală, față de care cultul noului și al originalității proclamate de modernitatea europeană se plasa în răspăr, să își fi spus cuvântul în fidelitatea pe care Noguchi i-a păstrat-o lui Brâncuși. Cineva îi spune lui Noguchi în legătură cu o lucrare a sa din 1970: „Nu crezi că seamănă prea mult cu Brâncuși? Nu trebuie să îți îngădui să fii atât de influențat”. „Mie, îi răspunde sculptorul, dimpotrivă, mi-a făcut plăcere să fiu apreciat și văzut în acest fel, ca o continuare a trecutului, a propriului tău trecut, mi s-a părut un fel de recunoaștere”¹. În interviul pe care i l-a dat lui Friedrich Teja Bach în anii 80, Noguchi își recunoaște din nou datoria față de Brâncuși. „La început am făcut o mulțime de lucrări la Brâncuși, dar pe urmă mi-a fost rușine să fiu atât de influențat de el. Recunosc însă categoric că am fost foarte influențat de Brâncuși. Chiar atelierul meu semăna la un moment dat cu al lui, existau chiar și bărne vechi...”².

Noguchi identifică dintr-o dată, în numai câteva cuvinte, natura lecției primite de la Brâncuși, o lecție de moralitate a demersului artistic. Mărturisirea sa este lipsită de orice echivoc: „Am fost inițiat în piatră de Constantin Brâncuși în primăvara anului 1927, când am ajuns la Paris ca bursier Guggenheim. Mi-a arătat cum să tai blocul de piatră. Așa am învățat ce înseamnă onestitatea în sculptură, o condiție prealabilă pentru a putea depăși atracțiile facile ale modelajului în lut – o datorie morală pe care nu am uitat-o niciodată”³.

Relația Noguchi-Brâncuși trebuie plasată în contextul larg al conflictului dintre artă și educație pe care începutul de secol XX nu făcea decât să îl moștenească din secolul trecut și să îi dea proporțiile unei adevărate crize a învățământului artistic. Școlile de arte frumoase au perpetuat până târziu învățământul de tip academic și au devenit ținta tuturor revoltelor artistice. Artiștii independenți, cei care au înființat și populat „saloanele refuzaților”, s-au format deliberat împotriva și, de multe ori, chiar în afara școlilor.

* Acest text a fost redactat în cadrul proiectului PN-II-ID-PCE-2011-3-0200 finanțat de Consiliul Național al Cercetării Științifice, CNCS-UEFISCDI, din România.

¹ Isamu Noguchi, *The Isamu Noguchi Garden Museum*, New-York, 1985, p. 104.

² Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form*, Köln, 1987, p. 285. Despre afinitățile dintre Noguchi și Brâncuși, vezi și Anna C. Chave, *Brancusi and Noguchi: Towards „A Larger Definition of Sculpture”*, în *Isamu Noguchi: Sculptural Design*. Germany, ed. Alexander von Wegesack, Katarina V. Posch, Jochen Eisenbrand.

³ Isamu Noguchi, *op. cit.*, p. 9.



Fig. 1. Isamu Noguchi și Barbu Brezianu la Hobita, 1981. Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 2. Isamu Noguchi la Targu-Jiu, 1981. Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Cum a ajuns Brâncuși la o pedagogie a sa pe care să o substituie cu toată convingerea modelelor de învățământ artistic pe care avusese prilejul să le cunoască în mod direct în timpul propriei formații? Tribulațiile lui de învățăcel sunt prea cunoscute pentru a le mai repeta aici în detaliile lor⁴. Brâncuși a asimilat tot ceea ce un tânăr dornic să fie sculptor putea asimila la vremea lui, de la cioplitoria ornamentală care se învăța în școlile de arte și meserii, la modelajul academic după antic și model viu din academiile de artă europene, până la cel, mult mai puțin conformist e drept, din atelierul lui Rodin. Toate aceste modele pedagogice pe care le-a traversat și în care, trebuie să o reamintim în acest context, Brâncuși a excelat, nu l-au mulțumit, le-a simțit curând carențele și limitele.

Merită amintită în acest context una din mărturisirile pe care Brâncuși i le făcea lui Bohdan Urbanowicz, târziu, în anii bătrâneții, rememorând un episod din timpul studiilor la Școala de Belle-Arte pariziană: „Sculptam pe atunci un nud – un corp frumos, tânăr, proaspăt, o carne plină. Lucrul meu înainta cu destulă greutate. L-am întrebat atunci pe profesorul meu ce trebuie să fac. După ce am primit câteva sfaturi, m-am pus din nou pe lucru. Lucram de mult timp, fără totuși să ajung să-mi termin opera. Am revenit deci la profesor, și pe măsură ce întrebările mele erau din ce în ce mai numeroase, răspunsurile lui deveneau din ce în ce mai laconice. Lucrul meu trena, în timp ce contemplam trupul viu al omului și sculptura mea inertă”⁵.

Învățământul artistic așa cum se practica în epocă, axat pe știința reproducerii corpului uman, relația cu profesorul fiind și ea limitată la cele una sau două corecturi săptămânale, nu răspundea așteptărilor lui. Poate că încă de pe atunci a intuit Brâncuși că nimeni nu te poate învăța să devii artist. După trecerea prin École des Beaux-Arts și scurta experiență cu profesorul său, sculptorul Antonin Mercié, adică după experiența învățământului oficial francez, care nu i-a oferit nimic în plus față de cel bucureștean, a urmat întâlnirea cu Rodin. A fi lucrat în atelierul lui Rodin echivala în jur de 1900 cu un certificat de competență și reprezenta o treaptă importantă pentru un sculptor aflat la început de carieră. Despre acest atelier s-a scris mult. Nu o să rețin din numeroasele relatări decât ceea ce poate fi util pentru o conturare mai precisă a ceea ce aș numi, poate prea pretențios, pedagogia brâncușiană⁶. În învățământul oficial rolul profesorului era acela de a transmite un set de cunoștințe și practici profesionale, într-un context estetic în care frumosul ideal și imitația după antic, deși cu un prestigiu oarecum știrbit, continuau să aibă autoritate. Profesorul nu era neapărat un mare artist și relația cu elevul nu avea și nici nu trebuia să aibă un caracter personal. Există desigur profesorul cu vocație, cel care vedea în profesorat o misiune, dar aceste cazuri erau rare. Pentru un tânăr ca Brâncuși, care s-a aflat mereu în fața unor dileme existențiale, o astfel de relație cu profesorul era profund nesatisfăcătoare prin insignifianța și precaritatea ei.

Spre deosebire de profesorii de la École des Beaux-Arts, Rodin oferea un model existențial, se realizase înfruntând normele oficiale și poetica sa sculpturală cucerise lumea în ciuda rezistenței mediilor academice. La Rodin, Brâncuși învață ceea ce nu reușise la École des Beaux-Arts și anume să însuflească lutul inert. Devine însă foarte repede conștient de pericolul rutinei: „Ajunsesem să fac în fiecare zi câte un Rodin” și, suspicios față de ceea ce numea „îndemânarea fatală”, cu siguranță chiar pe urmele lui Rodin care vorbea și el de „afurisita ușurință” („sacrée facilité”) părăsește atelierul admiratului maestrului. Avea de aceea toate motivele să fie circumspect în momentul în care, la rândul său, își asumă datoria de a învăța pe cineva cum să sculpteze. Ce i-a învățat Brâncuși pe elevii săi, și mai ales a fost „metoda” sa eficientă?

S-a vorbit foarte mult, și pe bună dreptate, despre „taille directe” și importanța sa în poetica brâncușiană. Ucenicia la Brâncuși începea cu prezentarea uneltelor de lucru și lecția de cioplitorie, care deveneau foarte repede un pretext pentru o pedagogie mai cuprinzătoare și mai ambițioasă. Practica cioplitoriei a dus nu o dată la simple variații și forme corupte ale temelor sculpturii lui Brâncuși. Dar dincolo de influența directă, insuficient asimilată a poeticii sale, întâlnirea cu Brâncuși a fost durabilă în plan existențial și moral. Observațiile sculptorului aparent anodine, minore, au devenit precepte de viață pentru unii dintre cei care i-au fost elevi, le-au modelat pe termen lung existența și cariera artistică.

Milița Petrașcu și-a sintetizat și publicat în mai multe rânduri în perioada interbelică convingerile estetice de sorginte brâncușiană privind vocația formală a materiei și cioplitoriei. În anii senectuții prefera să-și amintească mai puțin lecțiile de cioplit și estetica ce decurgea de aici, cât ceea ce ea numea „influența morală, educativă, în sens omenesc” pe care Brâncuși a avut-o asupra ei⁷.

⁴ Pentru formația lui Brâncuși, vezi Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, București, 1998.

⁵ Bohdan Urbanowicz, *Vizita mea la Brâncuși – decembrie 1956*, în *Colocviul Brâncuși* (13-15 octombrie 1967), 1967, p. 109.

⁶ Pentru pedagogia brâncușiană, vezi comunicarea mea *Brâncuși și discipolii săi: pedagogia brâncușiană*, în *Brâncuși la apogeu. Noi perspective*, Colocviu internațional, București-Târgu-Jiu, 18-21 mai 2001, București, 2001, p. 203-211.

⁷ Milița Petrașcu, *Statuia nefăcută*. Convorbiri și eseuri de Victor Crăciun, Cluj-Napoca, 1988. Pentru formația Miliței Petrașcu și perioada de ucenicie în atelierul lui Brâncuși, vezi și Ioana Vlasiu, *Milița Petrașcu*, Chișinău, 2004.

Practica cioplitului, dincolo de valoarea ei polemică antirodiniană, care se confunda la începutul secolului cu ideea de modernitate în sculptură, ca și practica polisajului, erau totodată exerciții de disciplină și concentrare, parte a acelei „do-it-yourself-mystique”, a cultului muncii manuale, punct nodal al poeziei brâncușiene. Marea coerență a operei și vieții de zi cu zi, exprimată demonstrativ în alcătuirea atelierului, era de natură să confere credibilitate personajului Brâncuși în ochii elevilor săi.

Probabil că primul episod pedagogic brâncușian a fost cel legat de Modigliani. Încă de pe atunci, dacă e să-i dăm crezare lui Peter Neagoe⁸, Brâncuși îl îndemna pe Modigliani să cioplească piatra și să exerseze virtutea terapeutică a muncii fizice. Dezordinea vieții lui „Modi” se putea lecui, încerca să-l convingă Brâncuși, prin disciplina muncii aspre a cioplitului. Noguchi nu a uitat nici el insistența cu care Brâncuși încerca să-i inculce disciplina riguroasă și obositoare a muncii și îndemnurile lui aspre: „Concentrează-te și nu te mai uita pe fereastră” sau „Când lucrezi, nu trebuie doar să te distrezi sau să exersezi, ci să faci cel mai bun lucru de care ești în stare”⁹.

Relația distantă, ex catedra, sau în cel mai bun caz neutră din academiile de artă pe care Brâncuși o experimentase decepționat de-a lungul studiilor sale o înlocuiește, odată ajuns în situația de a fi el cel care trebuie să îi învețe pe alții, cu relația mult mai apropiată, îngăduind chiar de aceea și durități, de la meșter la ucenic. Premisa reușitei unei astfel de relații era admirația, încrederea și prietenia. „Pentru cei ce l-au intuit, spunea arhitectul Octav Doicescu, el a fost un mag al momentelor de cumpănă în desfășurarea vieții noastre”¹⁰.

Așa cum Alexandra Parigoris a explicat într-o comunicare excelentă¹¹, semnificația cioplitului, acea mult comentată *taille directe, direct carving*, adevărată marcă identitară a modernității în sculptura primei jumătăți a secolului trecut, a însemnat, în ceea ce îl privește pe Brâncuși, în primul rând un proces de dezvățare. Parigoris pune astfel capăt discuției sterile în jurul surselor cioplirii, arta țărănească românească sau arta neagră, deplasând discuția pe un teren mai fertil și în același timp mai exact, mai apropiat de spiritul modernității și de demersul brâncușian.

Noguchi este și el supus acestui proces de „dezvățare” odată ajuns în atelierul lui Brâncuși. Alte mărturii ale celor care i-au trecut pragul ca învățăcei converg în același sens. Brâncuși nu transmite pur și simplu elevilor săi o tehnică cu care nu erau familiarizați, și încă și mai puțin o estetică, ci îi obligă indirect, îi pune în situația de a uita ceea ce știau, de a se dezbăra ca de niște proaste obiceiuri de ceea ce învățaseră până atunci, de a se angaja inocent, cu întreaga lor corporalitate, în confruntarea cu materialul, pentru a recupera o stare de prospețime și a fi deschiși unui nou început. Așa trebuie înțeleasă reflecția tardivă a lui Noguchi, care se plasează strict în continuitatea gândirii brâncușiene, dând măsura fidelității artistului american față de lecțiile absorbite încă din tinerețe: „Atac piatra cu violență. De ce o fac? Pentru a o îmblânzi sau pentru a mă trezi pe mine însumi? Ca să eliberez potențialul pietrei caut o putere în stare să o facă. Distrugerea este atunci drumul spre creație”¹².

Relația epistolară dintre istoricul de artă Barbu Brezianu, care și-a dedicat viața studiilor brâncușiene și Isamu Noguchi precede întâlnirea lor care a avut loc mai întâi în Statele Unite și apoi în România. Încă din 1977 Noguchi îi mulțumește istoricului de artă român pentru cartea apărută cu un an înainte. „E un document foarte interesant despre Brâncuși pentru că relatează fapte și întâmplări din copilăria lui, legăturile sale cu România, ceea ce aruncă o lumină cu totul diferită asupra a ceea ce știam despre viața lui de la Paris. Mă interesează în mod deosebit datorită contactelor mele cu Japonia, a motivelor mele care mă fac să merg acolo în continuare, după cum mă interesează de ce a rămas Brâncuși legat de România și de ce a vrut să facă, să construiască ceva acolo”¹³.

Noguchi reia aici o mărturisire din interviul menționat mai sus dat lui Teja Bach: „Poate din pricina originii mele japoneze, Brâncuși are o semnificație deosebită pentru mine. Am regăsit la el ceea ce știam încă din copilărie, din Japonia. La urma urmei când aveam zece ani am fost ucenic la un tâmplar. Știam câte ceva despre unelte, despre lemn, despre relația și distincția dintre lumină și umbră, despre ponderea grea și ușoară încă din Japonia”¹⁴.

⁸ Peter Neagoe, *Sfântul din Montparnasse*, Cluj-Napoca, 1977.

⁹ Isamu Noguchi, *op. cit.*

¹⁰ Octav Doicescu, *Brâncuși sau arhitectul*, în *Colocviul Brâncuși...*, p. 63.

¹¹ Alexandra Parigoris, *Scriind despre Brâncuși într-o lume postmodernă*, în *Brâncușila apogeu...*, p. 98-106.

¹² Isamu Noguchi, *op. cit.*, p. 28.

¹³ Fragment din scrisoarea lui Isamu Noguchi către Barbu Brezianu din 26 octombrie 1977, aflată în Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

¹⁴ Friedrich Teja Bach, *op. cit.*

Noguchi era frământat de dilemele și ambiguitățile identității sale. Trăia în America, se considera american, dar tânjea după Japonia unde copilărise, de care nu se putea desprinde și în care găsea mereu imbolduri pentru a continua să lucreze. Deși pe jumătate american se simte exilat în America și nu întâmplător în scrierile sale revine mărturisirea dureroasă legată de perioada războiului când se internează voluntar într-un lagăr de japonezi-americani la Poston, în Arizona, timp de șapte luni. Când iese din lagăr cioplește o marmură – „a fost un exorcism al tuturor rătăcirilor prin care trecusem”, scrie Noguchi¹⁵, recunoscând implicit valoarea terapeutică pe care Brâncuși o atribuia muncii manuale.

În 1951 Noguchi se întoarce în Japonia, „a fateful return”, o numește Noguchi, o întoarcere destinală, unde i se comandă o grădină. De aici încolo grădina, în care spiritul japonez se întâlnește osmotic cu modernitatea occidentală, unde dialogul dintre natură și artă este discret și subtil orchestrat, va deveni pentru Noguchi expresia privilegiată a gândirii sale artistice, care îi absoarbe toate preocupările de până atunci, le conferă o nouă coerență, dar și o nouă deschidere și direcție, exact în felul în care pentru Brâncuși experiența de la Târgu-Jiu, din locurile natale, îi dăduse prilejul de a articula expresia cea mai concentrată și intensă a poeziei sale.

Pentru Noguchi vizita din 1981 la Târgu-Jiu, când avea peste șaptezeci de ani și se afla la apogeul recunoașterii sale ca artist, a cumulat rațiuni și semnificații multiple. O primă întâlnire, târzie, cu opera majoră a învățătorului admirat, dar și o reîntâlnire cu sine, cel de la douăzeci și doi de ani, cât avea când a fost primit de Brâncuși în atelierul său, o imersie în propriul trecut, dar și o scrutare cu ochii maturității, lucidă, poate ușor neliniștită, a mitului brâncușian. Departe de a fi o decepție, călătoria la Târgu-Jiu, dimpotrivă, l-a confirmat în alegerile sale existențiale.

Cele șapte scrisori ale sculptorului american către Barbu Brezianu, legate de vizita sa în România împreună cu două desene, se află din 1994 la Biblioteca Centrală Universitară¹⁶. Au fost citate parțial, trunchiat, în diversele scrieri și interviuri, pe care Barbu Brezianu le-a publicat în revistele *Arta*¹⁷, *Secolul XX*¹⁸, în unele reviste craiovene și nu în ultimul rând în publicația din 2001, *Noguchi ucenic al lui Brâncuși*, unde sunt reunite interviurile cu Noguchi într-o mică ediție bilingvă, româno-engleză¹⁹.

Există însă și fragmente inedite în aceste scrisori, de pildă în aceea din 31 mai 1981, trimisă din Japonia, imediat după întoarcerea sa din România: „Într-adevăr nu am mai avut parte de o întâlnire atât de emoționantă care poate fi comparată doar cu prima mea vizită după război în Japonia. A fost momentul în care Japonia mi-a plăcut cel mai tare. Cele mai bune însușiri ale poporului ieșiseră atunci la iveală și puteau fi văzute de toți. Zidurile despărțitoare dintre clase sau diferențele de avere nu ne mai divizau opiniile. Îl vedeau la iveală cele mai bune însușiri ale oamenilor. E aceeași impresie pe care am avut-o în încântătoarea voastră țară. Înțeleg desigur că lucrurile s-au întâmplat așa datorită dumneavoastră și alegerii pe care ați făcut-o în ceea ce privește întâlnirile noastre – există deosebiri de educație care nu pot fi negate nicăieri. M-a emoționat în cel mai înalt grad dragostea și devoțiunea față de amintirea lui Brâncuși, o adevărată întoarcere acasă după moarte. Totuși este încă mai adevărat că el aparține nu numai României, ci că este este sculptorul exemplar al generației noastre. O semnificație care nu s-a pierdut.” Însemnările de mai sus în spirit egalitarist merg și ele în sensul gândirii lui Brâncuși chiar dacă exprimate altfel și cu alt prilej.

Imaginea relației Brâncuși–Noguchi, cu parcursul ei cu sens unic, de la maestru la discipol, se echilibrează însă într-un anume fel în urma vizitei la Târgu-Jiu. Întâlnirea sculptorului americano-nipon cu opera majoră a lui Brâncuși îi prilejuiește ideea postmodernă a continuării operei maestrului său. Sculptorul care în anii maturității a dezvoltat ideea grădinii de sculpturi, nu putea să nu fie incitat de ansamblul de la Târgu Jiu unde găsea conceptul sculpturii ca ambient, articulat coerent și exemplar, deja cu aproape o jumătate de secol în urmă.

¹⁵ Isamu Noguchi, *op. cit.*

¹⁶ Secția Bibliofilie și manuscrise, Inv. Mss. 5019, 5020, 2641-2647. În Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, se mai află o scrisoare a aceluiași din 29 octombrie 1977, vezi nota 13, și o alta, din 25 martie 1979, unde Noguchi face considerații interesante despre călătoriile pe care urmează să le facă în Japonia și China: „Posibilitatea de a lucra aici în S.U.A. nu a fost niciodată mai mare pentru mine decât acum și mă simt oarecum derutat de toate propunerile primite și tentat să zbor în insula mea, în Japonia, unde pot avea liniște.

S-ar putea să fii invitat în China, cândva în mai. Dacă s-ar întâmpla așa ceva aș fi distras de la lucru, dar totuși cât de prețios ar fi să pot să beau din fântânile marelui trecut al Chinei. Aș vrea să văd grădinile din Soochow și Kweilen.” În continuare Noguchi își exprimă intenția de a veni și în Europa „pentru a vă vizita pe dumneavoastră și memoria lui Brâncuși acolo în țara lui”.

¹⁷ Barbu Brezianu, *Amintirea lui Brâncuși*, în *Arta*, nr. 7, 1981, p. 21-24.

¹⁸ Idem, *Jurnal de drum: în atelierul lui Noguchi*, în *Secolul XX*, 204, nr. 1, 1978, p. 122-142.

¹⁹ Idem, *Noguchi ucenic al lui Brâncuși*. Cuvânt înainte de Radu Ionescu, Deva, 2001. Textele retipărite aici au fost revăzute și adăogite de autor.

Noguchi îi trimite lui Barbu Brezianu două desene – schița unui proiect²⁰ de tunel pe sub calea ferată care întreține traseul dintre *Poarta sărutului* și *Coloană infinită*, gândit ca omagiu lui Brâncuși, dar și ca o intervenție necesară pentru o mai bună punere în valoare și „utilizare” imediată a ansamblului. „Mă gândesc la tunelul simbolic pe sub șinele de cale ferată despre care am vorbit. E aproape prea bun ca să fie realizat. Ar fi necesară cooperarea autorităților, din cauza căii ferate și a dificultății pe care o presupune. Cât de nebunească trebuie să fie o idee ca să antreneze destui oameni și să devină posibilă?”, îi scrie Noguchi, aflat încă sub impresia puternică a vizitei sale în România, lui Barbu Brezianu. Completând fără urmă de orgoliu traiectul conceput de Brâncuși, pentru a-l continua pe mentorul său și nu pentru a-l concura, Noguchi se situa într-o perspectivă foarte japoneză asupra tradiției, pe care întâlnirea cu România nu făcea decât să o confirme.

În scrisoarea care încheie acest semnificativ episod epistolar, din 8 ianuarie 1982, Noguchi scrie: „Cum poate știți, în Japonia reușesc să îmi găsesc liniștea de care se pare că am nevoie ca să fac ceva serios și de aceea sper ca data viitoare când ne vom vedea va fi în Japonia. Cred că ți se va părea mai plin de satisfacții decât să vii în Statele Unite. În Japonia poți găsi memoria unei culturi vechi încă intacte, ca și în România și sunt sigur că o să ți se pară interesant să le compari, așa cum am făcut eu când am vizitat casele vechi de lângă Hobița. M-am ocupat aici cu reconstruirea unei vechi «kura», o clădire de depozitat, un hambar”.

Paradoxala întâlnire a celor două culturi, un câștig în egală măsură pentru Noguchi și pentru memoria lui Brâncuși, nu ar fi avut loc fără entuziasmul lui Barbu Brezianu și diligențele depuse pentru a-l aduce în România. Rămâne meritul istoricului de artă român de a fi provocat această întâlnire emoționantă între discipol și opera majoră a maestrului său, îngăduindu-le celor doi, dincolo de timp, continuarea episodului paideic început cu peste o jumătate de secol în urmă în atelierul parizian din Impasse Ronsin al lui Brâncuși.

²⁰ „Adaog acum rândurilor mele o schiță pentru lucrarea despre care vorbeam ca despre un posibil act de omagiere a spiritului lui Brâncuși: un pasaj ceremonial trecând pe sub linia de cale ferată. Mă gândesc la aceasta în termeni modești. Artera ar trebui să fie îngustată de așa manieră încât la punctul ei cel mai de jos – nu mai largă decât 1,50 metri – să nu permită trecerea nici unui automobil. Laturile pasajului subteran ar urma să fie alcătuite din pereți înclinați, acoperiți cu acea frumoasă piatră de acre s-a folosit Brâncuși... Îmi cer scuze pentru că desenul meu este atât de imperfect, cu toate că ideea este suficient de simplă.”, apud Barbu Brezianu, *Noguchi ucenic al lui Brâncuși*, p. 44; pentru acest proiect, vezi și Barbu Brezianu, *În jurul propunerii lui Noguchi*, în *Secolul XX*, nr. 295-296-297, 1985.

ISTORIOGRAFIA BRÂNCUȘIANĂ AMERICANĂ DUPĂ 1900: CONTRIBUȚIA ANNEI C. CHAVE*

de OLIVIA NIȚIȘ

Motto: „A big book has just appeared that I don't know how to read:
a feminist critique of Brancusi!”

Sydney Geist către Barbu Brezianu¹

Résumé

Cette étude vise la présentation de la monographie *Constantin Brancusi Shifting the Bases of Art* d'Anna Chave, publiée en 1993, dans le contexte des contributions américaines à l'historiographie brancusienne d'après 1990 et celui de l'actualisation des perspectives d'interprétation de l'oeuvre du grand sculpteur.

Keywords: Brâncuși, monography, american historiography, feminism, sexuality.

Istoriografia artei feministe, dar mai ales a teoriilor feministe folosite ca model de analiză și interpretare a practicilor artistice de-a lungul epocilor, văzute, în esență, ca promotoare ale unui canon patriarhal, a început să se dezvolte odată cu a doua jumătate a secolului XX în spațiul occidental, cu precădere în Statele Unite ale Americii. Prin urmare, avem de-a face cu o întreprindere relativ recentă dar care a reușit să se consolideze prin nenumărate contribuții relevante.²

Analiza din perspectiva teoriilor de gen/feministe își propune ca obiectiv mai degrabă recuperarea unor artiste ignorate de istoria artelor și mai puțin a modelelor masculine, a unor creatori-cheie care, fie au contribuit la perpetuarea prejudecăților despre rolul femeii în societate (un rol pasiv de muză sau personaj casnic), fie au combătut, mai mult sau mai puțin, aceste viziuni. Nu trebuie eludat contextul cultural și sociopolitic al producțiilor teoretice feministe americane care adesea urmăresc o aplicare aproape exclusivă a unui model vestcentric, și care ratează procesul de compatibilitate și adaptare la varietatea realităților cărora

* Acest studiu a fost susținut de un grant al Autorității Naționale Române pentru Cercetare Științifică, CNCS-UEFISCDI, număr proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0200.

¹ Srisoare din 30 ian. 1994. Donația Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, Centrul de Studii Brâncușiene „Barbu Brezianu”. Sidney Geist (1914-2005), sculptor, scriitor și critic, și-a dedicat o bună parte din timp cercetării operei lui Constantin Brâncuși, publicând o serie de volume importante precum: *Brâncuși: A Study of the Sculpture*, New York, Grossman, 1968; *Constantin Brâncuși, 1876-1957*, New York, Guggenheim Foundation, 1969; *Brâncuși: The Sculpture and the Drawings*, New York, Abrams, 1975 și *Brâncuși: The Kiss*, New York, Harper, 1978, ultima tradusă în limba română la editura Meridiane în 1982. Din bogata corespondență inedită dintre Barbu Brezianu și Sidney Geist aflată în curs de cercetare la Centrul de Studii Brâncușiene „Barbu Brezianu”, am extras acest fragment care relevă interesul permanent al lui Geist pentru noile publicații occidentale în materie de Brâncuși. Volumul la care face referire este, foarte probabil, cel al Annei Chave, *Constantin Brancusi, Shifting the Bases of Art*, dacă ținem cont de anul apariției 1993, precum și de perspectiva feministă asupra operei lui Brâncuși pe care o propune autoarea, complet nouă la acea dată. Volumul a fost comentat critic de Sideny Geist, vezi *Debasing Brâncuși*, în *The New Criterion*, vol. 13, September 1994.

² Linda Nochlin, *Why Are There No Great Women Artists? Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, ed. Vivian Gornick and Barbara Moran, New York, 1971; Elsa Honig Fine, *Women and Art, A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century*, Montclair, New York, Londra, 1978; Griselda Pollock, *Vision and Difference, Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, New York și Londra, 1988.

li se adresează. Totodată, după cum au observat Thalia Gouma-Peterson și Patricia Mathews încă din 1987³, istoria artei feministe a tins să creeze un canon cu precădere al artistelor albe, pictorițe, „aproape la fel de restrictiv și exclusiv precum replica sa masculină”. Discuția despre elaborarea unor capitole distincte, a unei istorii separate de cea tradiționalistă și liniară a modelului patriarhal, precum și despre abordarea diverselor metodologii „reglatoare”, de inserare a artistelor în aceeași istorie, evidențiază faptul că istoria artelor nu este liniară și integratoare, ci un exercițiu subiectiv, supus diverselor interese ale puterii decizionale, o putere în egală măsură auctorială și orientată ideologic. Istoria artelor livrează discursuri ca efect al unor gândiri centriste, care practică omisiunea, și care vizează în mare măsură și un raport ideologic. În consecință, o rescriere a istoriei artelor care așează la locul convenit arta produsă de femei, fie și ca exercițiu utopic, nu rezolvă nimic, ci mai degrabă neagă însuși rostul istoric și cultural al teoriilor și artei feministe. Faptul că teoriile feministe reușesc prin strategii de legitimare să indice verigile lipsă justifică tocmai acceptarea viziunilor separatiste sau deconstructive, care au ca miză analiza microistoriilor, a marginalului. În ciuda fluidității delocalizante susținute în teoriile postmoderne, insistența asupra unei metodologii a contextului și specificității oferă posibilitatea de a identifica implicațiile și mecanismele de eludare, marginalizare și excluziune din spatele sistemelor istoriografice. Mișcarea feministă este recunoscută ca mișcare politică și, prin urmare, are calitatea de a fi provocat raporturile de putere solicitând schimbări cu efect pozitiv la nivelul societății, însă, pe de altă parte, lupta cu puterea poate însemna și o schimbare de putere care, lucru valabil nu doar în politică, ci și la nivelul relațiilor de putere interumane, are aceleași efecte negative prin răsturnare de situație. Frustrarea marginalului devine vizibil îngrijorătoare în momentul preluării puterii. Într-un astfel de joc ideologic în care rolurile se schimbă, dar mecanismul rămâne același, istoricul de artă își pierde viziunea periferică, privilegiul și abilitatea de a observa derapajele centrului.

Numele lui Constantin Brâncuși este legat de o istorie a schimbării raporturilor de putere, o răsturnare de la refuz și eludare în contextul românesc (mă refer aici la reacțiile unora dintre membrii Academiei Române la începutul anilor 1950 față de ansamblul de la Târgu Jiu), la adeziune totală după moartea artistului, mai mult ca o recuperare influențată de poziția sa consolidată internațional începând cu anii 1960, perioadă care dă tonul nenumăratelor volume, studii, monografii care îi sunt dedicate. Plasarea lui Brâncuși dintr-o poziție marginală într-una centrală presupune o abordare tradiționalistă adecvată cultului genialității, cu filon naționalist în context autohton, sculptorul fiind numit membru al Academiei Române post-mortem în anul 1990, dar adecvată și mediului occidental relativ subînscris direcțiilor modernist-clasicizante⁴, responsabile cu etichetarea operei sculpturale din unghiul esențializării, al purității formei ideale, al abstracțiunii sintetizatoare. Nu întâmplător s-au remarcat numeroși comentatori și teoreticieni americani în cercetarea operei brâncușiene începând cu Atena Tasha Spear și continuând cu Sidney Geist, Rosalind Krauss sau Anna Chave asupra căreia ne aplecăm în textul de față. Anna Chave și Rosalind Krauss au propus noi perspective de abordare extrem de importante în contextul unui proces necesar în istoria artelor de permanentă chestionare a valorilor clasicizate, a canoanelor de interpretare și de evaluare a semnificațiilor operei de artă.

O privire mai atentă asupra operei brâncușiene în contextul istoriografiei americane, ne obligă să menționăm faptul că primele expoziții ale sculptorului în timpul vieții au avut loc la New York⁵, iar printre cei mai importanți colecționari ai săi s-au numărat americanii John Quinn, Katherine Dreier, James Johnson Sweeney, Louise și Walter Arensberg, Harry Lewis Winston sau Peggy Guggenheim⁶. Toți acești colecționari au contribuit la consolidarea internațională a renumelui lui Brâncuși, iar printre cele mai importante colecții care dețin opere ale sculptorului se numără muzee americane precum Philadelphia Museum of Art, Solomon R. Guggenheim Museum⁷.

³ *The Feminist Critique of Art History*, în *The Art Bulletin: A Quarterly*, Vol. 69, No. 3, September 1987, p. 327.

⁴ Vezi Jose Maria Ferra, *Brancusi* (Great Modern Masters), 1997; Shanes, Eric, *Brancusi*, Abbeville, Modern Masters, vol. 12, 1989. Ambele exemple relevă interesul pentru discursul laudativ cu priză la marele public încântat să descopere capitol după capitol o operă idealizată.

⁵ Prima expoziție personală a avut loc la New York, la 12 martie 1914, Gallery of the Photo-Session, organizată de Alfred Stieglitz și Edward Steichen (8 lucrări în marmură și lemn); a doua expoziție personală la Wildenstein Galleries, New York, 18 februarie 1926; a treia la Brummer Gallery din New York în 17 noiembrie 1926 (expoziție cu 71 de opere redeschisă după un an la Chicago) urmată de a patra în același spațiu din 17 noiembrie 1933, organizată de Marcel Duchamp, vezi Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, Ed. Bic All, București, 1998, p. 28, 35, 36.

⁶ Istoricul achizițiilor americane a sculpturilor lui Brâncuși constituie subiectul studiului lui Ann Temkin, *Brancusi and His American Collectors*, în Friedrich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *Constantin Brancusi*, Philadelphia Museum of Art, 2000.

⁷ La 25 octombrie 1954 a avut loc în acest muzeu o importantă retrospectivă Brâncuși însoțită de un catalog raisonné întocmit de Sidney Geist.

În cele șapte capitole bine documentate ale monografiei *Constantin Brancusi, Shifting the Bases of Art*⁸, publicată în anul 1993, Anna Chave propune o grilă de analiză neexplorată până atunci, folosind instrumente specifice teoriilor feministe cu implicații sociale și psihologice, în contextul operei brâncușiene care asimilează și reflectă statutul relațiilor între genuri, plasat la granița dintre sexualitate și transcendență. Autoarea nu ezită să folosească psihanaliza ca instrument modernist de analiză a operei de artă cu scopul demonstrativ al anulării diferențelor de gen în sculptura brâncușiană. După cum subliniază Ioana Vlasu⁹ vorbind despre tema narcisismului în accepția Annei Chave, explorată în capitolul II, somnul (temă a sculpturii brâncușiene) este descris ca narcisism originar: „în obsesia brancușiană pentru forma absolută, o formă integratoare a tuturor formelor, Anna Chave identifică pulsiunea regăsirii vârstei fătului sau a noului născut înaintea diferenței”.¹⁰ Anna Chave este interesată de explorarea iconografiei sexuale în opera lui Brâncuși pentru a descoperi modul în care arta sa „articulează diferența”. Pentru început, autoarea pune în oglindă cele două imagini ale sculptorului, cea a artistului neoplatonician și imaginea mitizată, autoconstruită a artistului-țăran activ în atelierul său parizian, o imagine transistorică a vizionarului în căutarea absolutului. Deși sculptura brâncușiană a fost interpretată prin canonul modernist, autoarea contrazice termenii de compatibilitate, speculând potențialul critic evacuat din grila canonică, și considerând interesul sculptorului pentru hibridizare, inclusiv în relația nediferențiată a sculpturii cu soclul, a sculpturii integrate construcției arhitecturale sau a permutărilor din atelier (unde lucrările erau permanent supuse procesului de construcție, deconstrucție, reasamblare) ca fiind opus ideii de artă pură. Friedrich Teja Bach reia și deconstruiește această problematică a purității, ermetismului și eternității operei lui Brâncuși, examinând combinațiile eterogene dintre materie și formă care conferă acestei opere un statut paradoxal.¹¹ *Prințesa X* (1916), *Leda* (1920) și *Torsul unui Tânăr* (1920) sunt supuse examinării de către Chave ca semnificanți sexuali amestecați în reprezentarea unui „corp grotesc”, citându-l pe Mikhail Bakhtin sau pe James Stallybeass, Allon White și pe sculptorul William Zorach care recunoaște că „există mult sex în opera lui Brâncuși, dar nu în mod necesar patologic. Este prea bine controlat pentru a fi astfel.”¹² Problema identității și reprezentării sexuale în sculptura lui Brâncuși nu poate fi înțeleasă în afara contextului avangardei pariziene surprinsă în procesul de ambiguizare a imageriei sexuale ca o consecință a crizei moderniste a masculinității, o criză de autoritate și legitimare determinate de redefinirea sexualității și autonomiei feminine în psihanaliză și în primul val feminist.¹³ Reprezentarea frontală a nudității masculine a fost un tabu în societatea occidentală modernă, spre deosebire de replica sa feminină, iar efectul unei astfel de expuneri echivalează cu un statut de vulnerabilitate cu care doar femeile puteau fi asociate. Autoarea relevă posibilitatea ca dualismul sexual să servească „ca evidență tulburătoare a ireconcilierii sexuale”.¹⁴ Făcând apel la structuraliști (Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Jacques Derrida), Chave găsește fenomenul de dezindividualizare simptomatic pentru subiectul masculin într-o epocă a schimbărilor de statut, a mobilității granițelor între genuri în Franța când teama față de feminizarea bărbatului modern și virilizarea femeii moderne erau în creștere. Această iconografie sexuală a corpului masculin se află sub semnul conceptului „bi-gendering”¹⁵, o replică la adresa „virilizării” femeilor, formulă aplicabilă *Prințesei X*. Din 1907 se produce ruptura lui Brâncuși cu tradiția figurativă din care rezultă formule de decapitare, deformare, castrare a figurii umane, cu deosebire a figurii feminine, un discurs deloc surprinzător pentru o realitate în care în mod tradițional femeile au funcționat ca „figuri ale dezordinii”¹⁶.

Conceptul narcisist analizat în cel de-al doilea capitol, deja invocat mai sus, apare ca un scenariu pe care Roxana Marcoci în recenzia sa la acest volum¹⁷ îl consideră fragil, având în vedere că argumentul Annei Chave de invitație la narcisism a privitorului prin oglindirea imaginii sale pe suprafața polisată a sculpturii nu se mai susține din perspectivă pur fotografică, cu atât mai mult cu cât Brâncuși însuși a folosit deformarea lenticulară sau estomparea imaginii în fotografie. Problema reflectării de tip narcisist propusă de Anna Chave a fost precedată de introducerea conceptului de „levitație” și de „autohipnoză” de către Ezra Pound, cu

⁸ Anna C. Chave, *Constantin Brancusi, Shifting the Bases of Art*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.

⁹ Vlasu, Ioana, *L'exegese de Brancusi et le symbolisme*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Serie Beaux-Arts, Tome XXXII, 1995, p. 97-99.

¹⁰ *Ibidem*, p. 99.

¹¹ Friedrich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *Constantin Brancusi* (cat.), Philadelphia Museum of Art, 2000.

¹² Apud Chave, Ana, *op. cit.*, p. 97.

¹³ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴ *Ibidem*, p. 102.

¹⁵ Hal Foster, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Buchloh Benjamin H.D., *Art Since 1900*, Thames & Hudson, Londra, 2004, p. 219.

¹⁶ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York, Viking, 1990, apud Chave, Ana, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Roxana Marcoci, *Constantin Brâncuși*, în *Art Journal*, Vol. 54, Nr. 1, *Clothing as Subject*, Spring 1995, p. 100-102.

referire la relația dintre sculptura lui Brâncuși și privitor care presupune un proces de „mistificare a solipsismului care supraîncarcă suprafețele seducătoare ale acestor sculpturi cu sens divin”.¹⁸ Aici aveam de-a face cu o perspectivă mistică și simbolică asupra sculpturii lui Brâncuși care reflectă „limbajul structural și simbolic al anticilor”.¹⁹ Capitolul IV reia subiectul *Prințesei X*, lucrare interzisă la vremea expunerii ei pentru conotația sa sexuală implicit legată de provocarea rolurilor de gen în epoca modernă, o sculptură invocată de teoreticienii postmoderni care mizează pe fluidizarea genului și a sexualității. Simbolismul lui Brâncuși pare să servească unor căutări care depășesc doctrinele cunoscute, propunând o imagine neconvențională și inovatoare a iubirii, sexualității și spiritualității deopotrivă. Fascinația sculptorului pentru naștere și renaștere este analizată în capitolul IV în contextul influenței bergsoniene, al atenției dadaistilor și suprarealiștilor pentru aceeași problematică. Remarcăm o trimitere a Annei Chave la politicile de procreare din Franța într-o perioadă dominată de o campanie pronatalistă susținută de legislația radicală împotriva metodelor contraceptive și avortului. Sexualitatea ca problemă politică se definește prin localizarea sa „la intersecția dintre disciplina corpului și controlul populației”²⁰, însă rolul eclozărilor brâncușiene (vezi sculpturile ovoidale *Măiastra*, 1910-12; *Începutul lumii, Sculptură pentru orbi*, 1916, 1920; *Torsul unei tinere fete III*, 1925; *Tânăra pasăre II*, 1929) în sprijinul politicilor pronataliste este discutabil în accepția autoarei, nu pentru că sculptorul nu ar fi celebrat nașterea, ci pentru că nu a putut expune public în Franța în acea perioadă ca urmare a interdicției declanșate de expunerea *Prințesei X*.

În opinia autoarei poziția marginală a sculptorului născut din țărani analfabeți, într-o localitate obscură dintr-o țară „nedezvoltată”, îi oferă privilegiul, din perspectivă europocentristă și vestcentrică, de a se plasa diferit față de cultura dominantă printr-o constantă negociere a identității sale culturale reflectată și în operă. Aspectele relației dintre soclu și operă, ale prejudecăților culturale față de obiectul artizanal, manual și obiectul comercial din epoca producției de masă o interesează pe autoare în contextul discutării celebrului proces din 1927 din Statele Unite care l-a opus pe Brâncuși legislației și autorităților vamale (împotriva vameșilor) care au declasat o sculptură la statutul de instrument utilitar. Ultimul capitol al volumului este dedicat relației dintre spațiul public și privat, ambivalența interesului pentru forma monumentului și corpul mobil din atelierul său performativ sugerând, în esență, complexitatea unui artist aflat în căutarea neliniștitoare a unui rezultat alchimic. Idei precum transcendență, alchimie, spiritualitate sunt recurente în exegeza brâncușiană. Făcând o paralelă pertinentă între sculptura minimalistă americană inspirată de sculptura lui Brâncuși, însă în același timp radical îndepărtată de aceasta, Friedrich Teja Bach pune sub lupă sensul dematerializării obiectului artistic²¹. Minimalismul presupune, în viziunea autorului, pierderea unui sens important al dematerializării, legat implicit de angajarea materiei în actul depășirii limitelor sale, formulă abandonată de minimalism. În opoziție cu Teja Bach, se situează Rosalind Krauss atunci când introduce conceptul de „deflexie a unei geometrii ideale” cu referire la formele geometrice sferice, cilindrice sau elipsoidale ale sculpturilor deformate subtil pentru a nu modifica volumul și totuși deformate suficient încât „să smulgă volumul din sfera absolută a geometriei și să-l transfere în lumea variabilă și accidentală a contingentului”²². Krauss propune o perspectivă provocatoare asupra sculpturilor lui Brâncuși pe care le vede în mod neechivoc, ca „obiecte”, frumoase, dar reci prin forma minimală și care invită la o contemplare stranie, rebarbativă la analiză.

Opera lui Brâncuși rămâne o mărturie a unei viziuni transgresive, ambivalente, relevantă chiar și în cazul atelierului gândit ca spațiu la confluența dintre public și privat, cu scopuri reflexiv-experimentale. Anna Chave își încheie monografia printr-o necesară deconstrucție a mitului brâncușian, privirea critică fiind un exercițiu care îi permite cercetătoarei să observe poziția marginală a lui Brâncuși, în ciuda efortului susținătorilor săi de a-l integra canonului oficial, poziție totodată independentă față de tradiționalismul dominant sau de cel al avangardei, care i-a permis să provoace în repetate rânduri autoritatea, identitățile, valorile și ierarhiile convenționale. Brâncuși, un prieten în egală măsură al copiilor și animalelor pentru capacitatea acestora de a transmite o bucurie netulburată, a insistat mereu că misiunea artei este de a oferi bucurie, însă bucuria, ca orice stare de spirit este rezultatul efectului operei de artă asupra privitorului adult, limitat de privirea subiectivă impură, întodeauna modelată cultural.

¹⁸ Ezra Pound, *Brâncuși 1921*, în Wood, Jon, Hulks, David & Potts, Alex, *Modern Sculpture Reader*, Henry Moore Institute, 2007, p. 80-84.

¹⁹ *Op. cit.*

²⁰ Anna, Chave, *op. cit.*, p. 148.

²¹ Teja Bach Friedrich, *Sculptura americană și Brâncuși, Aspecte ale unei relații artistice*, în Arta, nr. 5, 1977, p. 17.

²² Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Thames and Hudson, Londra, 1977, p. 86.

PICTURILE DE LA BOLNIȚA MÂNĂSTIRII COZIA

de IOANA IANCOVESCU

Bolnița mănăstirii Cozia, cu hramul Sf. Apostoli Petru și Pavel, a făcut obiectul a numeroase cercetări și chiar restaurări, beneficiind inclusiv de un relevu iconografic realizat de Carmen Laura Dumitrescu¹. *Arhiva SCIA* prezintă aici repertoriul iconografic complet, inclusiv cu inscripțiile pictate ale fiecărei scene sau sfânt – a căror verificare și traducere s-a făcut împreună cu doamna Ruxandra Lambru de la Universitatea din București.

Biserica de plan triconc, cu turlă pe naos și o încăpere vestică având deschideri largi, dar asimilabilă ca funcție pronaosului, a fost ridicată și pictată în 1542-1543, în timpul domniei lui Radu Paisie, care și este reprezentat în naos, ținând macheta bisericii, alături de soția Ruxandra și fiul său Marco. Dar pisania pictată în pronaos îl menționează doar ca voievod în scaun la acea dată, adăugând însă numele ieromonahului Maxim, căruia lucrările de la bolniță să-i „fie spre odihnă” – formulă din care s-a dedus implicarea sa, discretă dar hotărâtoare, în actul ctitoricesc². Deși portretul acestuia nu figurează în biserică, în schimb, a fost pictat în pronaos sf. Maxim Mărturisitorul, în fața ispravnicului Stroe, ceea ce ar putea reprezenta opțiunea ctitorului din umbră.

Pictura deosebit de expresivă și relativ bine păstrată este datorată zugravului David care a lucrat aici împreună cu fiul său Raduslav. Personalitatea și formația celor doi artiști au ridicat numeroase întrebări: Maria-Ana Musicescu identifica în pictura lor o „lungă tradiție balcanică”, iar Carmen Laura Dumitrescu presupunea că numele „Raduslav” ar trimite spre surse „sud-slave”, în timp ce stilistic, unele ansambluri din Serbia și Macedonia din secolul al XIV-lea, dar și picturile din vechiul catolicon de la Meteora ar reprezenta familia cea mai apropiată a picturilor de la Cozia³. O serie de detalii iconografice și stilistice ar arăta însă că acest ansamblu se revendică mai curând din „familia” de tradiție bizantină, decât dintr-o moștenire liniară, fără ca pictura contemporană din Grecia să-i fie străină⁴.

O serie de particularități iconografice, neobișnuite epocii și locului, dar regăsite în pictura bizantină, invită la reconsiderarea picturii pierdute din altarul și naosul catoliconului mănăstirii drept model pentru bolniță⁵: ampla imagine a Agnețului între îngeri din hemiclul altarului⁶, cu o inscripție extrasă din slujba proscomidiei; cele două scene din ciclul Patimilor, din altar, care continuă o scurtă serie începută în naos pe

¹ *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, pl. 9-11. Relevuul desenat de arh. Anișoara Sion. Aceeași enumerare a temelor și la Luiza Zamora, *Biserici bolniță din Țara Românească în secolele XVI-XVIII*, Grupul Român pentru o Istorie Alternativă (www.patzinakia.ro), București – Cluj-Napoca, 2007, linkul direct, p. 120-121.

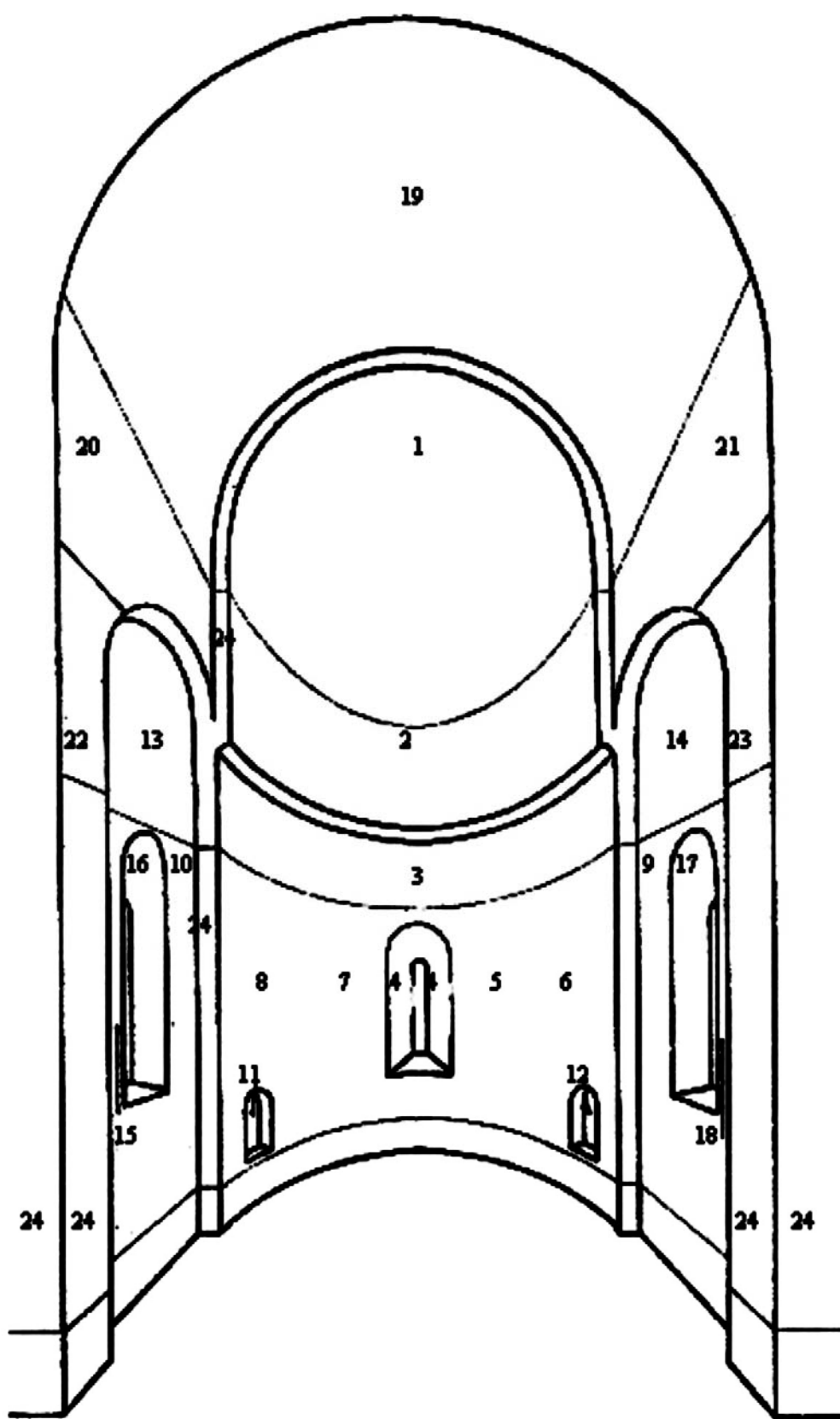
² C.L. Dumitrescu, *Pictura*, p. 16-17.

³ *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 263 și 267; C. L. Dumitrescu, *op. cit.*, p. 73-74 și n. 20, p. 107.

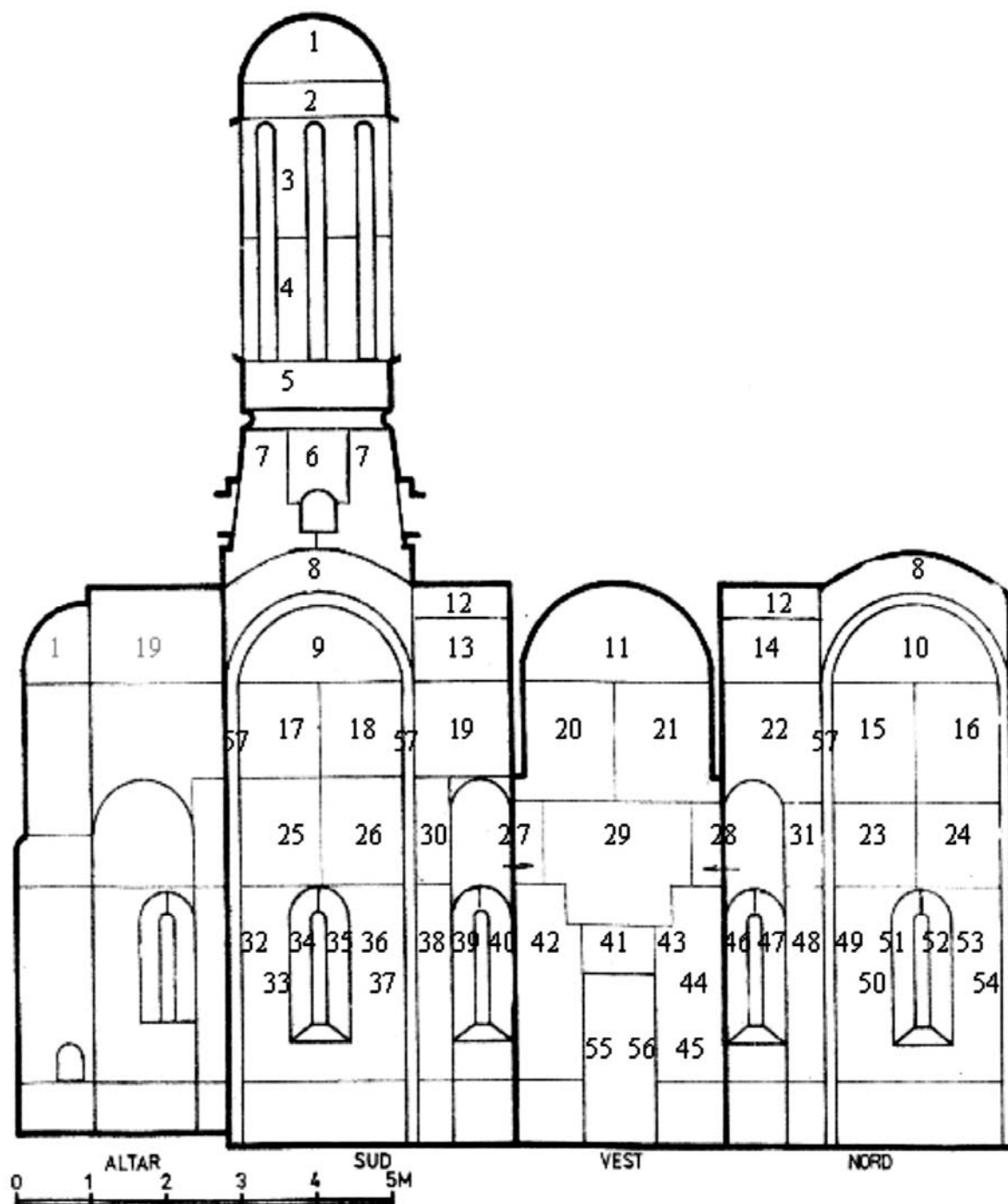
⁴ V. și RRHA-BA XLVIII (2011), p. 3-11.

⁵ Moștenirea ipotetică a picturii de secol XIV din catolicon, în RRHA-BA XLVI (2009), p. 3-9.

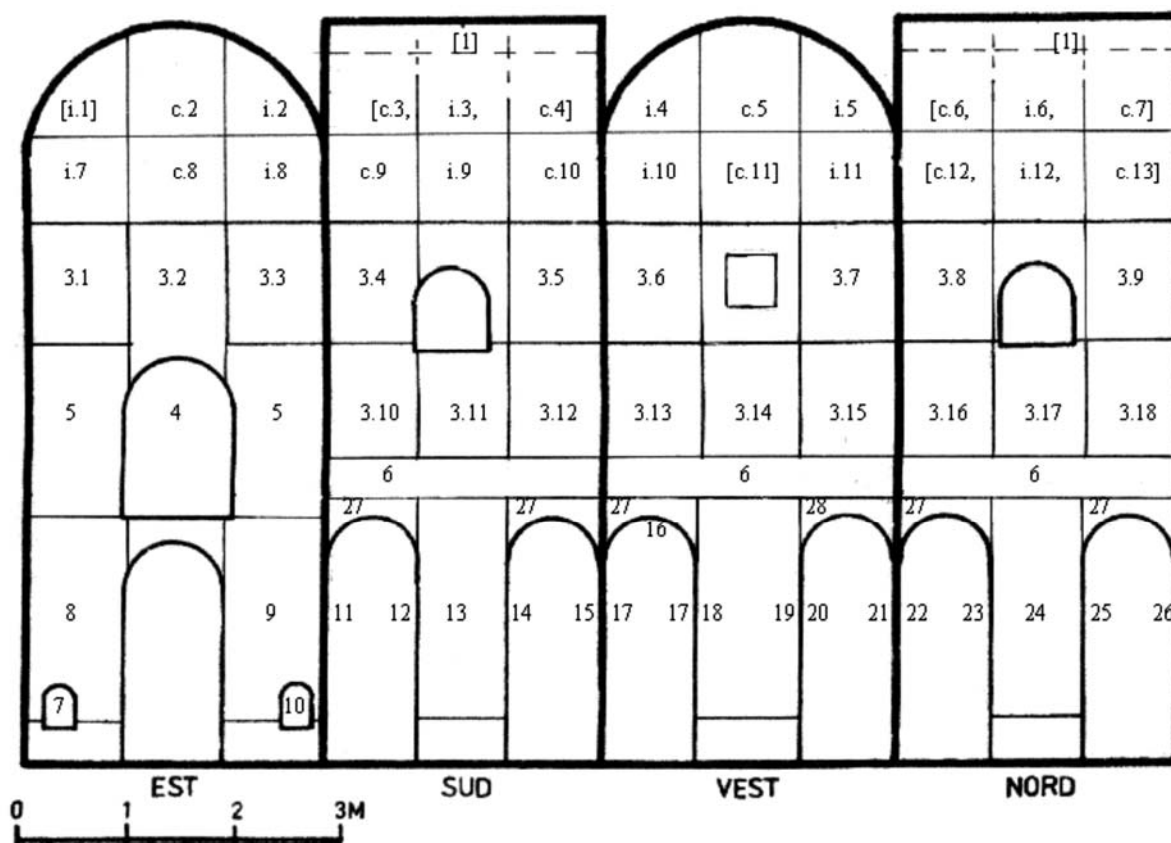
⁶ La Gračanica pe turlă sub Pantocrator; la biserica rupestră Sveti Spas din Višni, Ohrid (primii ani ai secolului al XV-lea), în altar, comasată cu teoria sfinților ierarhi (Gojko Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XV^e siècle*, Ohrid, 1980, p. 25, fig. 2 și foto 2).



Pl. 1. Bolnița mănăstirii Cozia, altar. Releveul iconografic.



Pl. 2. Bolnița mănăstirii Cozia. Releveul iconografic.



Pl. 3. Bolnița mănăstirii Cozia, pronaos. Releveul iconografic.

latura nordică și sunt urmate de Învierea și duminicile Pentecostarului de pe latura de sud, apoi de vest a naosului, realizând așadar o conexiune iconografică între cele două spații principale ale bisericii, probabil inspirată din ordonanța care a existat și în pictura originală a catoliconului – ordonanță legată mai curând de unele biserici din Serbia și Macedonia secolului al XIV-lea, decât de pictura moldovenească din epoca lui Ștefan cel Mare; sfinții militari – într-o succesiune ce cuprinde și zona vestică a altarului – care poartă, în majoritate, veșminte lungi, de curteni, după o „modă” moștenită din pictura macedoneană a secolelor XIV-XV și care va reapărea în Țara Românească în pictura brâncovenească, de această dată preluată din repertoriul atelierelor de pictură de secol XVI din Nord-Vestul Greciei; arhaismul reprezentării celor doi melozi, sf. Ioan Damanschinul și Teofan, în panouri conexe scenei Adormirii Maicii Domnului, după o schemă proprie modelelor bizantine târzii, și nu celor grecești contemporane; lungă inscripție votivă care înconjură pronaosul, deasupra sfinților cuvioși, reluând amplasarea celei de secol XIV din pronaosul bisericii mari.

Chipurile nefăcute de mână de la baza turlei, asociate aici cu Hetimasia și un tetramorf, țin de o practică a tradiției bizantine târzii (Žiča, cca 1309-1316; Ravanica, ante 1389⁷ etc.), ce supraviețuiește în Țara Românească în secolul al XVI-lea (Stănești, 1536), dar ulterior devine tot mai rară. Remarcabile sunt absența apostolilor de pe tamburul turlei și cele opt medalioane de la baza acestuia, ce cuprind figurile episcopilor Romei, dintre care Silvestru și Vighilie rostesc Crezul; omoforul purtat peste veșmântul antic de apostolii Cleopa sau Andronic amintește de pictura de la Afendiko, Mistra (Hodighitria, ante 1311)⁸, ca și, două decenii după bolnița Coziei, de pronaosul de la Snagov (1563); tot un arhaism îl reprezintă icoana lui Iisus Anapeson surmontând ușa naosului. Prezența Cinei de taină în conca de sud este neobișnuită și improprie suprafeței de pictat, dar împreună cu Cincizecimea din conca nordică înfățișează Sinaxele apostolilor inspirate de hram.

⁷ Branislav Živković, *Žiča. Les dessins des fresques*, Belgrad, 1985, p. 6; Marina Belović, *Ravanica. History and painting*, Belgrad, 1999, p. 221-222.

⁸ Doula Mouriki, *The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painters' Workshop in the Fifteenth Century, The Twilight of Byzantium*, Princeton, 1991, p. 226 și fig. 6.

Programul încăperii vestice certifică funcția acestuia de pronaos, cu Imnul Acatist (în mare parte pierdut) și Viața sf. Ioan Botezătorul în 18 scene care urmăresc strâns, inclusiv în inscripții, textul evanghelic (cărui se adaugă scena aflării capului) – de altfel foarte asemănătoare structurii ciclului de la bolnița Bistriței⁹.

Data fiind lățimea bolții, este foarte posibil ca în axul acesteia să fi existat o succesiune de medalioane, și nu doar scenele primei secțiuni a Imnului Acatist. Iconografia peretelui de răsărit definește statutul de biserică secundară în așezământul monahal: icoana de hram a catoliconului, sf. Treime la Mamvri (cu nimburi crucigere și cu inscripția numelui lui Iisus Hristos la fiecare dintre cei trei îngeri¹⁰) este flancată de chipurile sf. apostoli Petru și Pavel (hramul bolniței). Ampla galerie de sfinți cuvioși din registrul inferior se prelungește și în cele două nișe ale peretelui de răsărit – o altă particularitate ce racordează biserica la tradiția bizantină moștenită prin catoliconul mănăstirii –, cu figurile a doi pustnici. Crucile cu criptograme de la intrarea în pronaos devin tot mai rare în acest loc în Țara Românească, dar textele criptate și mai ales ecfonisul din Liturghia Darurilor reprezintă „the most popular legend”¹¹.

Fotografiile sunt făcute de Ecaterina Cincheza-Buculei (ECB), Vlad Bedros (VB) și de autoare. În semn de reverență față de studiul doamnei Carmen Laura Dumitrescu și pentru a facilita cercetările ulterioare, pentru relevu s-a plecat de la desenul întocmit de arh. Anișoara Sion, dar cu altă notare a scenelor.

⁹ Alexandru Efremov, *Pictura interioară din paraclisul mănăstirii Bistrița*, în *BMI* XLI (1972), nr. 3, pl. 4 și 5; C.L. Dumitrescu, *op. cit.*, pl. 5.

¹⁰ Întâlnită anterior la bolnița Bistriței, în reprezentarea sf. Treimi nou-testamentare.

¹¹ Christopher Walter, *IC XC NI KA. The apotropaic function of the victorious Cross*, în *REB* 55 (1997), p. 212.

12. **Sf. Nicolae** (сѣѣ николаѣ)
13. **Plângerea** („Punerea în mormânt”, гробное прѣданіе¹⁹)
14. **„Îngroparea lui Hristos”** (погребеніе хѣо)
15. **Sf. Nichita**²⁰ (сѣѣ никита)
16. **Sf. Platon** (сѣѣ · платонь ·)
17. **Sf. Andronic** (сѣѣ андрони(к))
18. **Sf. Tarh** (сѣѣ тарх)
19. **Înălțarea Domnului [...]**
20. **„Nașterea Născătoarei de Dumnezeu”** (рожд(д)ство вѣѣж)
21. **Intrarea în Biserică a Maicii Domnului** ([...]; мѣр ѡѣ)
22. **Sf. Ioachim** (сѣѣ іоаким)
23. **Sf. Ana cu Maica Domnului** (сѣѣаа анна)
24. **Motive decorative**

Naos

1. **Pantocrator** [...]
2. **Serafimi** cu ripide
3. **Arhangheli** (începând de la E): „Îngerul Domnului”, [аг̃ль] г̃нь; „Îngerul Uriil”, аг̃ль иורי(а); „Îngerul Domnului”, аг̃ль г̃нь; „Îngerul Mihail”, аг̃ль ми(х)[а]ил; „Îngerul Domnului”, аг̃ль г̃нь; „Îngerul Rafail”, [аг̃ль] рафайл; „Îngerul Domnului”, [аг̃]ль г̃нь; „Îngerul Gavriil” [аг̃]ль [г]а[вр]ил
4. **Profeți** (începând de la E): **Aaron** (пр(о)р(о)к аро(н)); „Toiaagul lui Aaron înflorește; în(tre?) toiegele preoțești”, живль| аарон|ок • про|цъ|кте| въ жрє(д)ѣи їерен|стѣи :~ : cf. Numeri 17, 8²¹), **Solomon** (пр(о)р(о)к соломо(н)); „Doamne, Dumnezeu lui Israil, biserica aceasta care s-a zidit întru numele Tău să fie”, г̃и бѣ їислѣвъ хра|мъ съ его|жъ съ зѣд(х)| имени|мъ твои(м)| да вѣдє(т) : cf. III Regi, 8, 23-53 sau II Paralipomena 6, 14-42), **Zaharia**²² (прѣ(к) захарїа; „Binecuvântat [este] Domnul, Dumnezeul lui Israil că a cercetat și a făcut izbăvire poporului Său”, бл(с)вє(н) г̃ъ бѣ їлѣвъ іако по|сѣ|ти [и] сът[в]о|ри избавле[ніє]| люде|мъ с|вои[мъ] :~ : Luca 1, 68), **Ghedeon** (прѣк гєдєв(н); „Zis-a Ghedeon către Domnul: dacă vei izbăvi prin mâna mea în acel chip cum ai spus, iată eu pun înaintea lână”, рє(ч) гєдєв(н) кѣ гѣу ащє сп|асєши ржк|оє моє єї²³ им|ъжъ въразо(м)| рє(ч) сє положе| рєно :~ : cf. Judec. 6, 36-37), **Daniil** (пр(о)р(о)к дани(а)); „Privi Daniil până când s-au așezat scaune și Cel vechi de zile” (...S-a așezat), видѣ²⁴ дани|ил • дондє|жъ прѣсто|л постав[...]|шѣсє • и вє[тх]|и д̃ни|ми: Dan. 7, 9), **Ilie** (пр(о)р(о)к илїа; „Cu râvnă am râvnit pentru Domnul Atotțiitorul”, рєвнѣ по|рєвнѣвах| ѡ<т> г̃и въсѣ|дръжит|єлю :~ : III Regi 19, 10), **David** (прѣк дави(а); „Chivot, Fecioară, mai înainte te-am văzut”, кивотъ| дѣѡ • прѣ|жєдє ви • |дѣ(х) тє :~ : cf. ps. 131, 8), **Moise** (пр(о)р(о)к моисы; „Proroc va ridica vouă Domnul dintre frații voștri”, прѣка| въз[д]виг|нѣ(т) ва(м) г̃ъ ѡ<т> врати|и ваши(х) : Deut. 18, 15)
5. **Episcopii Romei** (începând de la E): **Silvestru** (сѣтъ • силєстрѣу папа ри(м)скы; pe carte: [...]²⁵), **Vigilie** (сѣтъ вєргилїє папа ри(м)скы; pe carte: „Și întru Unul Domn, Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Unul [născut, Care din] Tatăl S-a născut”, и въ єди|ного г̃а • | їѹ х̃а с̃н̃а| б̃жїа •

¹⁹ прѣданіе vsl. „adăugare”.

²⁰ Cei patru sfinți militari de la nr. 15-18 au făcut parte de la început din spațiul altarului.

²¹Cf. versiunea sinodală a *Sfintei Scripturi*, 1988.

²² Cu veșmânt preotesc: tatăl sf. Ioan Botezătorul figurează uneori între profeții de pe tamburul turlei, ca de exemplu la Ravanica (ante 1389); Marina Belović, *Ravanica*, p. 88-89 și foto XXXVII.

²³ Segment grafic fără sens în context.

²⁴ Apare și un x (?) suprascris, dar în context nu are sens.

²⁵ Probabil prima parte a Simbolului Credinței, care continuă la sf. Vigilie (numit aici: „Verghilie”).

27. **Vindecarea celui cu mâna uscată** („[Iisus] Hristos a vindecat [...] mâna lui”, [ἰς] ἤς и[сцѣ]лѣ [...] | емъ рѣкоу: Mt. 12, 10-13; Mc. 3, 1-5; Lc. 6, 6-10)
28. **Vindecarea hemoroissei** ([ἰς] ἤς; „[Iisus Hristos a] vindecat [...] femeia [cu] scurgerea de sânge”, [...] [исцѣ]лѣ [...] | жѣна³² крѣв[о]тѣчѣ: Mt. 9, 20-22; Mc. 5, 25-34; Lc. 8, 43-48)
29. „**Adormirea Născătoarei de Dumnezeu**” (оүспєнїє вѣцѣж; ἰς ἤς; мѣр ѿѣ; pe cartea unui ierarh: „Fericiți cei fără prihană”, [вѣж] | єни н | єп | ѿроч | ни : : ps. 118, 1³³)
30. **Sf. Ioan Damaschin** (сѣѣ · ѿ · дамаскїн; „Locaș fiind Vieții, ai dobândit viața cea pururea fiitoare; că prin moarte ai trecut la viață”, живѣнї в | вѣше хр(а) | живѣ прї | сносѣ | нѣ ꙗзѣчн | ла єси сѣ | мѣр | тїє в | кѣ жив | о | тѣ прѣ | мн | нѣ | ла єси : canonul al doilea (al sf. Ioan Damaschin) la utrenia Adormirii Maicii Domnului, cântarea 6, ultima stihiră³⁴)
31. **Sf. Teofan [Melodul]** (сѣѣ ѿєѡфан; „De vreme ce Rodul cel necuprins al acesteia, prin Care cerul s-a făcut”, аще и не | постиж (а) | нѣ | с | єє плод єго | же ра (а) и нѣ | в (ѣ) | т | ѣ: canonul al doilea (al sf. Ioan Damaschin) la utrenia Adormirii Maicii Domnului, cântarea 4, ultima stihiră)
32. **Sf. Dimitrie** (сѣѣ димитріє)
33. **Sf. Teodor Stratilat** (сѣѣ · ѿєѡдор · стратилат)
34. **Sf. Pantelimon** (сѣѣ · пантелєи [...])
35. **Sf. Nestor** (сѣѣ · нестор)
36. **Sf. Procopie** (сѣѣ · прокопїє)
37. **Sf. Mercurie** (сѣѣ мєркоурїє)
38. **Sf. Vah** (· сѣѣ · · вакхо ·)
39. **Sf. Andrei Stratilat** (· сѣѣ андреа · стратилат(т))
40. **Sf. Metodie** (сѣѣ методїє патрѣскы)
41. **Iisus dormind** (ἰς ἤς; мѣр ѿѣ; аѣ г(а)н; „Am adormit ca un leu și M-am sculat ca un pui de leu”, по(с)па(х) ꙗко лѣв и вѣстах · | ꙗко скымен: cf. Fac. 49, 9; Prohodul Domnului, starea I, 38)
42. **Radu Paisie voievod**³⁵ ținând macheta bisericii (binecuvântat de Hristos, ἰς ἤς și încununat de un înger, [аѣ] | г | л | ѣ | г(а)нѣ; „Io Petru voievod”, · ѿ · петро · | · коєв(о) (а) ·)
43. **Marco voievod** (încununat de un înger; · ѿ · марко · | · коєв(о) (а) ³⁶)
44. **Ruxandra doamna** (гѣж(а) | а | роканда³⁷)
45. **Zamfira** (гѣж(а) | а | с | а(а) | ф | ѣ | ра)
46. **Sf. Teodosie începătorul de obște** (сѣѣ ѿєѡдосїє ѡбщєжитє(а); pe filacter: „Vrând să te mântuiești, vorbirea deșartă să încetezi și adevărul să îl iubești”, хотѣнн сѣ(с)т | и сє ѡ | т | празн | ословнє да | прѣ | стани | ѣти | и | исти | нѣ вѣзю | быт : ~ : ~)
47. **Sf. Lup** (сѣѣ лоу(п))
48. **Sf. Eustatie Plachida** (сѣѣ єустатїє · | плакыда)
49. **Sf. Gheorghe** (· сѣѣ · · гєѡ(р)гїє ·)
50. **Sf. Iacov Persul** (· сѣѣ · іаков · персєни(н))
51. **Sf. Cosma** (сѣѣ козма ·)
52. **Sf. Damian** (сѣѣ дамїан)

³² În loc de жєна.

³³ Psalmul 118 (catisma 17) se citește la slujba înmormântării.

³⁴ Traducerea textelor de la nr. 30-31 după *Mineiul pe august*, ed. IBMBOR, București, 1989.

³⁵ Ctitorii și la Constantin Bălan, *Inscripții medievale și din epoca modernă a României. Județul istoric Vâlcea*, București, 2005, nr. 373.

³⁶ Numele a fost rescris alături; inscripția păstrează ambele texte.

³⁷ Numele a fost rescris mai jos, cu aceleași caractere.

53. **Sf. Teodor Tiron** (· сѣ · ѿѡдор · · тирон)
54. **Sf. Mina** (· сѣ · · мина ·)
55. **Profetul Iona în gura chitului** (пр(о)р(о)к ѿвна; „Strigat-am în necazul meu către Domnul Dumnezeu meu și m-a auzit”, вѣзъпи вѣ прѣчѣли моѣи| къ г(ѣ)оу · [вѣ]оу| мо[ѣмоу] и оу|слыша| ма :~ : Iona 2, 3)
56. **Pilda inorogului** („Toate deșertăciunile omenești”, вѣсѣ сѣетіе члѣчѣское: cf. Eccles. 1, 2)
57. **Motive decorative**

1. (pe boltă, pictură pierdută, [...])
2. **Acatistul Bunei Vestiri.** E: [Icos 1]; Condac 2: Buna Vestire (fragment), [...]; Icos 2: Buna Vestire la fântână (fragment), [...]; [Condac 3, Icos 3, Condac 4]; V: Icos 4: Nașterea lui Iisus (fragment), [...]; Condac 5: Venirea magilor (fragment), [...]; Icos 5: Închinarea magilor (fragment de tron), [...]; N: [Condac 6, Icos 6, Condac 7]; Registrul II, E: Icos 7: Maica Domnului pe tron cu Pruncul primind închinarea credincioșilor, [...]; Condac 8: Maica Domnului cu Pruncul în leagăn primind închinarea credincioșilor, [...]; Icos 8: Hristos pe tron cu cerul deschis, [...], *іс хѣ*; S: Condac 9: Nașterea lui Iisus, cu îngeri în cerul deschis, [...]; Icos 9: Maica Domnului pe tron cu Pruncul, între retori, [...]; Condac 10: Iisus dormind, „Vrând [să mântuiască] lumea, [Împodobitorul tuturor] a venit [la] dânsa, după cum Însuși făgăduise”, [...] *[х]отѣ мнр[...]* [*се*м]оу[] саноубѣш[...] прїнде; V: Icos 10: Maica Domnului între fecioare și credincioși, „[Zid ești fecioarelor, Născătoare de Dumnezeu, Fecioară.] și tuturor celor ce aleargă [la tine]”, [...] *и вѣсѣ[ѣмъ]* [...] *п[ри]вѣгга[ю]ш[ы]мъ*; [Condac 11]; Icos 11: Maica Domnului cu făclie, între credincioși, [...]; N: [Condac 12, Icos 12, Condac 13].
3. **Viața sf. Ioan Botezătorul:** **3.1. Vestirea lui Zaharia** ([...]о[...]неер[...]е[...]но[...]: Lc. 1, 11-20); **3.2. Întâlnirea Maicii Domnului cu Elisabeta** („Îmbrățișarea Mariei”, *цѣлованїе маринно; мнр · ѿ · ;* Lc. 1, 39-41); **3.3. „Nașterea lui Ioan”** (*· рожд(а)ство · ионово ·*; pe cartea lui Zaharia: „numele [lui va fi] Ioan”, *име[...]* [...] *мш* *тw*: Lc. 1, 60); **3.4. Uciderea pruncilor** ([...]); **3.5. „Uciderea lui Zaharia”** ([за?]кланїе захаринно · : cf. Mt. 23, 35; Lc. 11, 51); **3.6. Îngerul duce pe sf. Ioan în pustie** („[...] îngerul [lui Dumnezeu?] în pustie”, [...] *кне аг҃ла[...]* о в[...]го³⁸ въ пꙋстны: cf. Lc. 1, 80); **3.7. Predica sf. Ioan** (*иwa[н]*; „Pui [de vipere, cine v-a arătat să fugiți] de la fața [mâniei ce va să fie?]. Faceți dar roade [vrednice de] pocăință. Iată [secură] stă la rădăcina pomilor”, [порожде]ніе [...] *ω[(т)] лица г[р]одѣщаго гнѣва* [сотво]рыти оꙋко па[одѣ] [...] *покаанїе · зж[е]* [во и сѣкира при корє]ни дрѣ[в]а л[ежитъ] [...] : Mt. 3, 7-8 și 10; Lc. 3, 7-9); **3.8. Sf. Ioan predicând soldaților și vameșilor** ([...]: Lc. 3, 12-14); **3.9. Sf. Ioan botezând** ([...]); **3.10. Sf. Ioan predicând despre Hristos** (*іс хѣ*; „Acela va boteza pe voi cu Duhul Sfânt și cu foc. A Cărui lopată este în mâna Lui”, ть³⁹ ви крь(с)титъ дх̄ω(м) стї(м) · и ωгнє(м)| ємоꙋже лопата въ роꙋкоꙋ єго⁴⁰ :: Mt. 3, 11-12, Lc. 3, 16-17); **3.11. Dialogul dintre Iisus și Ioan** (*· іс · | · хѣ ·*; „Prorocule, vino de Mă botează – Nu sunt [vrednic?] să mă ating de foc”, пр(о)р(о)че прїнде крьсті ме · несаѣ е[?]кно⁴¹ прико[сньти се ωгну: cf. Mt. 3, 14-15); **3.12. „Botezul Domnului”** (*іс хѣ ·* · крщенїе · г(с)нѣ ~ : Mt. 3, 16-17; Mc. 1, 10-11; Lc. 3, 21-22); **3.13. Sf. Ioan mustră pe Irod** („Nu se cuvine ție să ai pe femeia lui Filip, fratele tău”, не достои ти се имѣти жьна филипп(а) · брата твоє(г)о ~ : Mc. 6, 18; Mt. 14, 4); **3.14. Sf. Ioan dus la temniță** („Ioan a fost aruncat în temniță”, · іw · вѣврѣжн · вѣ(с)[т] въ темни(ц) ~ : Mc. 6, 17; Mt. 14, 3); **3.15. „Ospățul lui Irod”** (чрѣжденїе иродово; deasupra capului sf. Ioan: іw: Mc. 6, 21-28; Mt. 14, 6-11); **3.16. „Tăierea capului lui Ioan**

³⁹ În loc de τον.

⁴¹ Fragment de text cu sens obscur. Contextul impunea în acest loc cuvântul *достойный* „vrednic”.

- Înaintemergătorul**” (Deasupra capului sf. Ioan: ѿω; оу҃сѣкноуе́нїе глава · ѿω| прѣ(д)тече: Мс. 6, 28; Mt. 14, 10); **3.17. Îngroparea trupului sf. Ioan** („[...] ucenicii [...] au luat trupul”, [...] оу҃ченици [...] възеше| [...] троу҃п [...]: Мс. 6, 29; Mt. 14, 12); **3.18. „Aflarea sfântului cap al Înaintemergătorului”** (върѣтенїе [ѣ]тїи глави| прѣ(д)течевы)
4. **Cina de la Mamvri** („Sfânta [Treime]”, ѣт[...]; lângă fiecare din cei trei îngeri: ѿ х̣с̣)
 5. **Sf. apostoli Petru și Pavel** ([ѣты] ап(с)лъ · петръ; ѣты · ап(с)лъ · пау҃ла)
 6. **Inscripție votivă** („Cu voia Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvârșirea Sfântului Duh, Dumnezeuului Celui în Treime slăvit, s-a început și s-a săvârșit această sfântă biserică, în hramul sfinților apostoli Petru și Pavel, în zilele lui Io Petru voievod și fiului său Marco voievod și ale preasfințitului mitropolit chir Varlaam, sub egumenul ieromonah Ilarion. Și iarăși eu, robul lui Hristos, ieromonahul Maxim maistorul, care am fost învățător, să fie spre odihnă. Și am scris eu, mult greșitul, David zugravul și fiul său, Raduslav, în anul 7051”⁴², † из коленїе(м) ѿца · и съ поспѣшенїе(м) сн̄а · и съвршенїе(м) ст҃го дх̄а · иже въ троице славиаго ба · почисе и съвршисе · съи ст҃и҃х · цр҃ккѣ · въ хра(м)| ст҃го ап(с)ла · петра · и пау҃ла · въ дни · ѿ · петро(м) воєвода(м) · и сн̄ ѿ(г) · марко воєвода(м) · и прѣвсѣени(м) митрополито(м) · к҃(р) · варлаа(м) · прї игоу҃менѣ · ерм(о)на(х) · иларіон(и) · и па(к) азъ раб · | х̣с̣(с) во · іермона(х) · маѣи(м) маистор(м) · еже бы(х) зчїте(л) · да вѣдѣ(т) въ покоенїе · и писа(х) аз много грѣшнаг(о) · давы(д) · з҃гра(ф) · и сн̄ ѿ(г) ра(д)у҃сла(в) · в[ъ] лѣ(т) · ѿ · ѿ · ѿ :)
 7. **Sf. Palamon** (ѣты · паламо(н) · ; pe filacter: „Sufletul în mâna lui Dumnezeu dându-și, Palamon neatins s-a arătat [în] mâna (?) pierzătorului de suflet și chinuitorului”, дш̄ж на| длани бж̄їи въ давы| паламо(н)| некоснѣ|тъ гавль| се длани| [д]ш̄жгоу҃|вца сы| страда|лецъ ·)
 8. **Sf. Pahomie** (ѣты пахомїе)
 9. **Îngerul** („Îngerul Domnului”, аг҃лъ г(с)днь; pe filacter: „În acest chip se cuvine călugărului a se îmbrăca”, сицѣкы в[б]ра|зо(м) подовае(т)| ино[коу҃?] [о]дѣ|ж(д)ати с[...]: ~ : *Viețile sfinților*, mai 15⁴³)
 10. **Sf. Alipie** (ѣт[ы] ал|пїе; pe filacter: „Fraților, să ne iubim unul pe altul și Dumnezeu ne va iubi pe noi”, вратїе да| лю[...]| др҃г[г]| др҃га и| бѣ любви(т)| на(с) : cf. 1 Ioan 4, 12)
 11. **Sf. Marcu Tracul** (ѣты · марко трачєск(и))
 12. **Sf. Petru Athonitul** (ѣты петръ · аѿ(н)скы; pe filacter: „Cine iubește însoțirea cu oamenii /tovărășia oamenilor/ se îndepărtează de iubirea de Dumnezeu”, ижъ любви(т) |др҃жєство чл|вѣское в(т)с|тъпа[є](т) в(т) лю|вовожїе:)
 13. **Sf. Maxim Mărturisitorul** (· ѣты · маѣи(м) · исповѣ(д)ни(к))
 14. **Sf. Ioasaf** (ѣты іѡаса(ф); pe filacter: „Părinte Varlaame, ia averea mea (?) și dă-o săracilor”, вче варлаа|ме възм[и]| именїе [мо]ла и даж(д)ъ [...] ници(м) : : *Viața sfinților Varlaam și Ioasaf*, cap. XVII *passim*, cf. Matei 19, 21)
 15. **Sf. Arsenie** (ѣты арсеїе; pe filacter: „Fraților, [...] Domnul Dumnezeu ne iubește pe noi și nu vrem să facem ascultare”, вратїе въ[...]|инь гѣ бога[...]| и любви(т) на(с) и| не хѡщє(м) п[о]|слоша[...]?)
 16. **Iisus „Înger de mare Sfat”** (великаго съвѣта аг҃ла; ѿ х̣с̣; pe rotul: „Eu sunt Lumina lumii”, азъ єсѣм| свѣтъ| мироу҃: In. 8, 12)
 17. **Cruci criptograme** (la N: инцї; [...] ц̣ [...] ; [· ни ·] · ка · ; „[Lumina] lui Hristos [luminează] tuturor” (?), [ф] · х̣ · | [ф] · π ·⁴⁴ : vosglas înaintea celei de-a doua paremii, la Liturgia Darurilor înainte sfințite; „[Locul Căpățânii rai] s-a făcut”, [· м · л · р] · в ·⁴⁵: glas 5, miercuri și vineri la utrenie, sedeaľna; la S: инцї; ѿ [...] ц̣ х̣с̣; ни [ка])

⁴² 1542-1543. Textul și la Ctin. Bălan, *op. cit.*, nr. 371.

⁴³ V. și *Erminia picturii bizantine*, ed. C. Săndulescu-Verna, Timișoara, 1979, p. 208.

⁴⁴ În grecește, cu litere chirilice și tilde (Φ<ως> Χ<ριστοῦ> Φ<αίνει> Π<αῖσιν>).

⁴⁵ După Victor Brădulescu, *Inscripții și monograme legate de semnul Sfintei Cruci*, MO XVII (1965), nr. 7-8, p. 570 (м<ѣсто> л<ѣвно> р<ан> в<ыстъ>).

18. **Mircea cel Bătrân** (иѡ мирчѣ · · воєвода :~)⁴⁶
19. **Mihail voievod** (иѡ · миѡи(л) · воєво(да) :)
20. **Sf. Eftimie cel Mare** (ѣты · еѡиміе велікы; pe filacter: „Fraților, înaintea ochilor pururea să aveți moartea și munca; temeți-vă”⁴⁷, кратіе прѣ(д) ѡчима прысно| сѣмрѣть имє|итє и мжкж| контє сє :~)
21. **Sf. Antonie cel Mare** (ѣты а(н)доніе велікы; pe filacter: „Am văzut mrejele diavolului cum se întind peste fața întregii lumi [...]”, видѣ(х) сѣти| вражіє про|стрѣтоу по л|ицѣ вѣсїи з|єма[...]| [...]: *Patericul*, pentru avva Antonie 9)
22. **Sf. Ștefan cel Nou** cu icoana lui Hristos (ѣты стѣфан новы; pe filacter: „Cine nu se închină [acestei] icoane, chipul Domnului Dumnezeu nostru Iisus Hristos, să fie anatema”, ижѣ не покланѣет сѧ [ѡ?]| [...]§ икона · ѡбраз гѧ вѧ на|шѣго їѡ хѧ · | да вѣдє(т) ана|[д]єма): *Viețile Sfinților*, noiembrie 28⁴⁸).
23. **Sf. Sava cel Sfințit** (ѣты саѡ ѡсѣени(к); pe filacter: „Să aveți ascultare [...] amestecată cu înțelepciune și bunătate/facere de bine”, имєнтє по|с|лѡушаніє| [...]ѣ снѣсєно| [м]ждриє(м)| и вѣѡтѡст|ню)
24. **Jupan Stroe mare spătar** (жоупа(н) стрѡє велыки · спата(р))
25. **Sf. Pavel al Tebaidei** (ѣты паѡє(л) тивєискы; pe filacter: [...])
26. **Sf. Onufrie** (ѣты ѡнофріє; pe filacter: „Fericit bărbatul care iubește pre Dumnezeu/iubirea lui Dumnezeu, precum [...] în sine”, влжє(н) мѣ(ж)| и(ж)[...]ѣє лѡѡо[...]| вжїє тако| [...]лѡѡго вѧ в[ѣ?] сєѡє :~)
27. **Puteri cerești** („șase aripi”, шєсто крѣла(т); pe ripide: „sfânt Domnul”, · ѣ · · гѣ · ; „serafim”, сєрафи(м); „mulți ochi”, лѡѡго ѡчит · ; „heruvim”, хєро(ү)ви(м) ·)
28. **Panouri decorative**

⁴⁶ Ctitorii din pronaos și la Ctin. Bălan, *op. cit.*, nr. 372.

⁴⁷ Se poate interpreta și ca „...înaintea ochilor pururea să aveți moartea și de muncă /chin, caznă/ să vă temeți”.

⁴⁸ V. și *Erminia*, p. 159.



Fig. 4. Absida altarului, spre sud (foto ECB).



Fig. 5. Împărtaşirea apostolilor. Altar 2.



Fig. 6. Nașterea Maicii Domnului. Altar 20.



Fig. 7. Intrarea în biserică a Maicii Domnului. Altar 21.



Fig. 8. Plângerea Domnului. Altar 13.



Fig. 9. Îngroparea lui Hristos. Altar 14.



Fig. 10. Sf. Vasile cel Mare,
sf. Grigore Teologul. Altar 5, 6.



Fig. 12. Sf. Chiril al Alexandriei. Altar 8.



Fig. 13. Sf. Ana cu Maica Domnului. Altar 23.



Fig. 14. Sf. Nicolae, proscomidiar.



Fig. 15. Sf. Tarh. Altar 18.



Fig. 19. Arhanghel. Turla 3 (foto VB).



Fig. 20. Prorocul Aaron. Turla 4 (foto VB).



Fig. 21. Sf. Vigilie papa. Turla 5 (foto VB).



Fig. 22. Mandylion. Naos 6 (foto VB).



Fig. 23. Tronul Hetimasiei. Naos 6 (foto VB).



Fig. 24. Sf. Luca evanghelistul. Naos 7 (foto VB).



Fig. 25. Sf. Marcu evanghelistul. Naos 7 (foto VB).



Fig. 26. Sf. apostoli Anania și Filip. Naos 8 (foto VB).



Fig. 27. Întâmpinarea Domnului. Naos 17 (foto VB).



Fig. 28. Botezul. Naos 18 (foto VB).



Fig. 29. Coborârea la iad. Naos 25 (foto VB).



Fig. 33. Adormirea Maicii Domnului, detaliu. Naos 29.

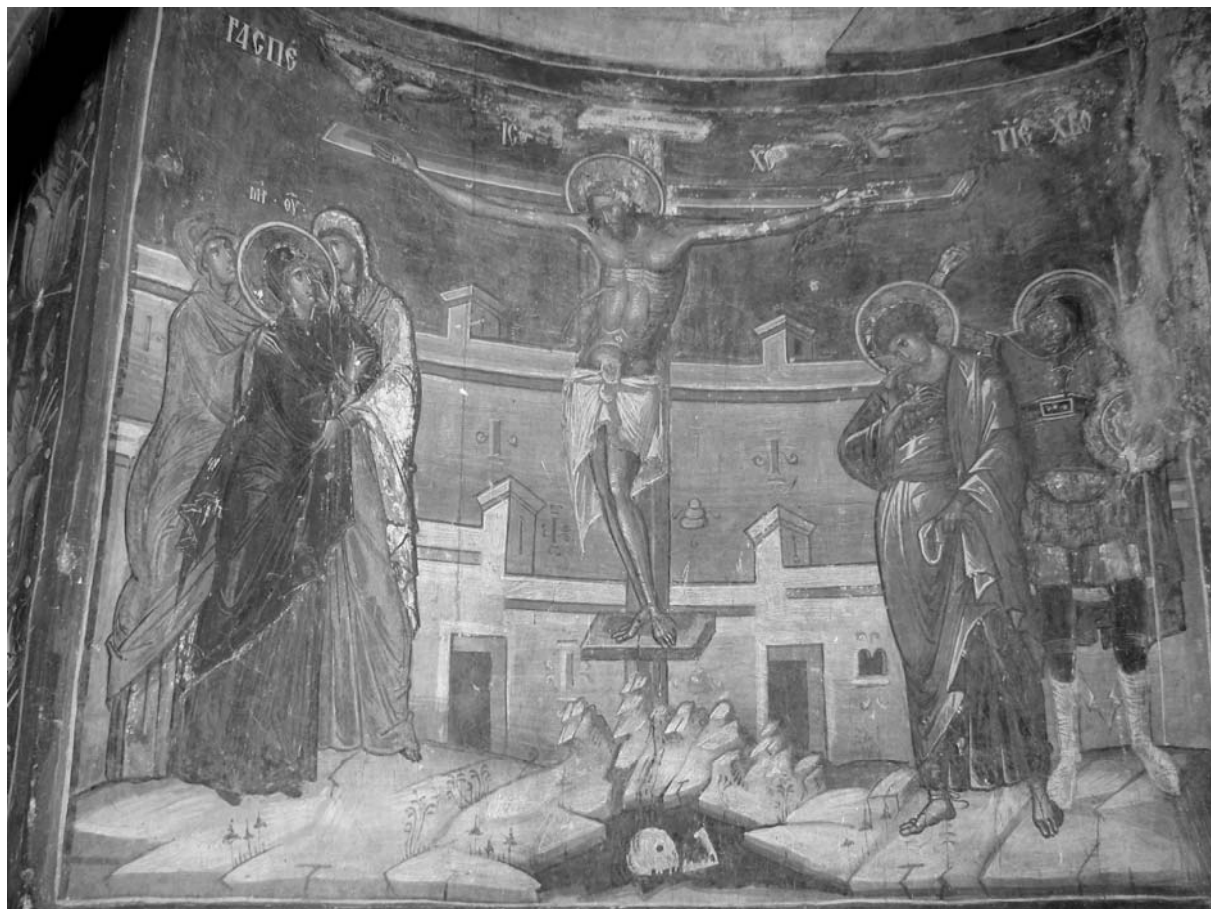


Fig. 34. Răstignirea. Naos 23 (foto VB).



Fig. 36. Coborârea de pe cruce. Naos 24 (foto VB).



Fig. 37. Vindecarea celui cu mâna uscată, detaliu. Naos 27.



Fig. 38. Sf. Dimitrie, sf. Teodor Stratilat. Naos 32, 33.

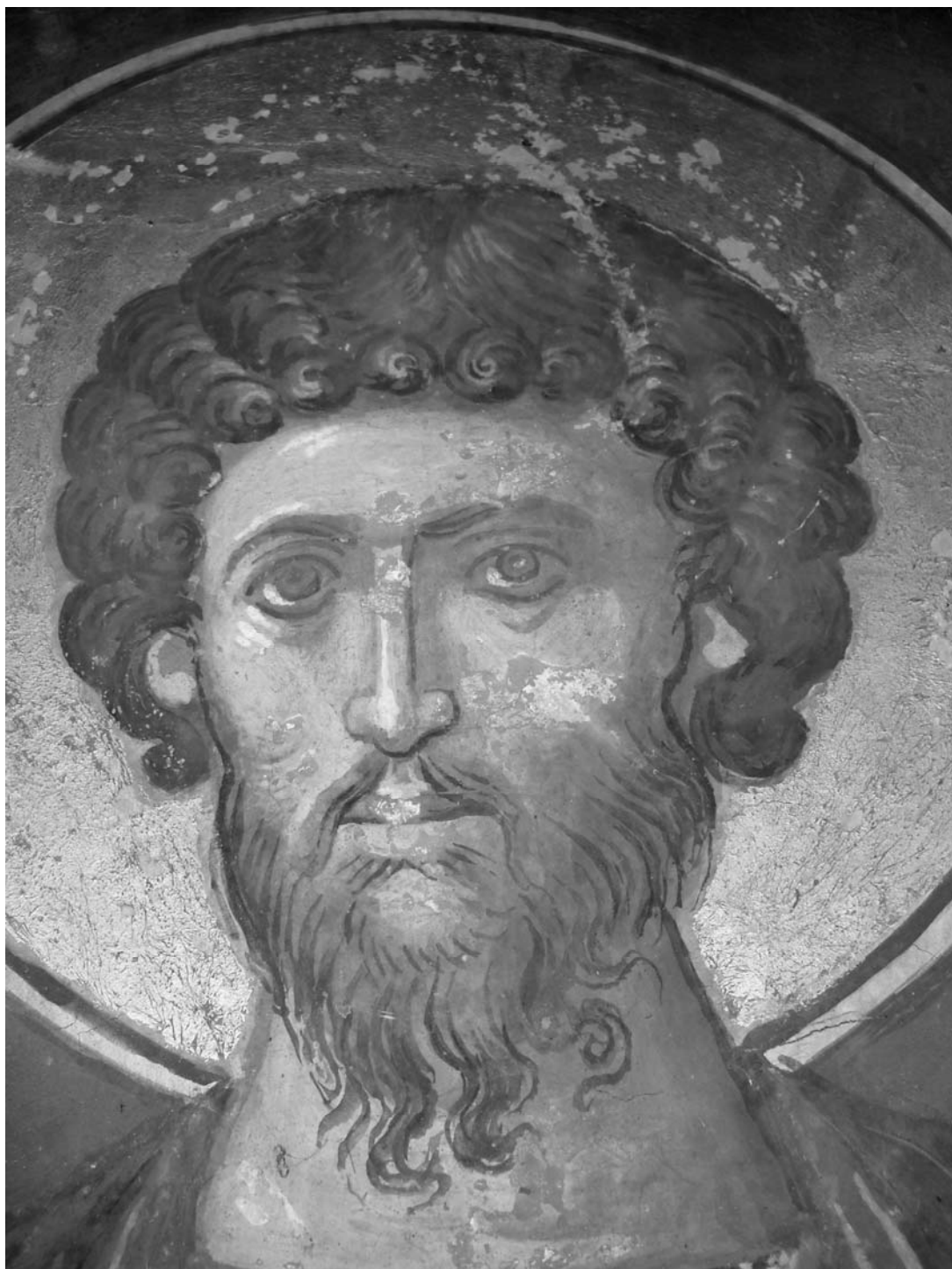


Fig. 39. Sf. Teodor Stratilat. Naos 33.



Fig. 40. Sf. Teodor Tiron, sf. Mina. Naos 53, 54.



Fig. 41. Sf. Lup, sf. Eustatie Plachida. Naos 47, 48.



Fig. 42. Sf. Andrei Stratilat. Naos 39.



Fig. 43. Sf. Ioan Damaschinul. Naos 30.



Fig. 44. Iisus dormind. Naos 41.



Fig. 45. Radu Paisie voievod. Naos 42.



Fig. 46. Marco voievod, Ruxanda doamna și Zamfira. Naos 43, 44, 45.



Fig. 47. Sf. Teodosie începătorul de obște. Naos 46.

Fig. 48. Sf. Mina, detaliu. Naos 54.



Fig. 49. Sf. Marcu evanghelistul, detaliu.
Naos 7 (foto VB).



Fig. 51. Pronaos, peretele S (foto ECB).



Fig. 52. Pronaos, peretele V (foto ECB).



Fig. 53. Pronaos, peretele N (foto ECB).



Fig. 54. Imnul Acatist, condac 8. Pronaos 2.



Fig. 55. Imnul Acatist, condac 9. Pronaos 2 (foto VB).



Fig. 56. Imnul Acatist, condac 10. Pronaos 2.



Fig. 57. Îngerul duce pe sf. Ioan în pustie. Pronaos 3.6.



Fig. 58. Tăierea capului sf. Ioan; heruvim. Pronaos 3.16 și 27.



Fig. 59. Îngroparea trupului sf. Ioan. Pronaos 3.17.



Fig. 60. Aflarea capului sf. Ioan. Pronaos 3.18.



Fig. 61. Sf. Treime. Pronaos 4.

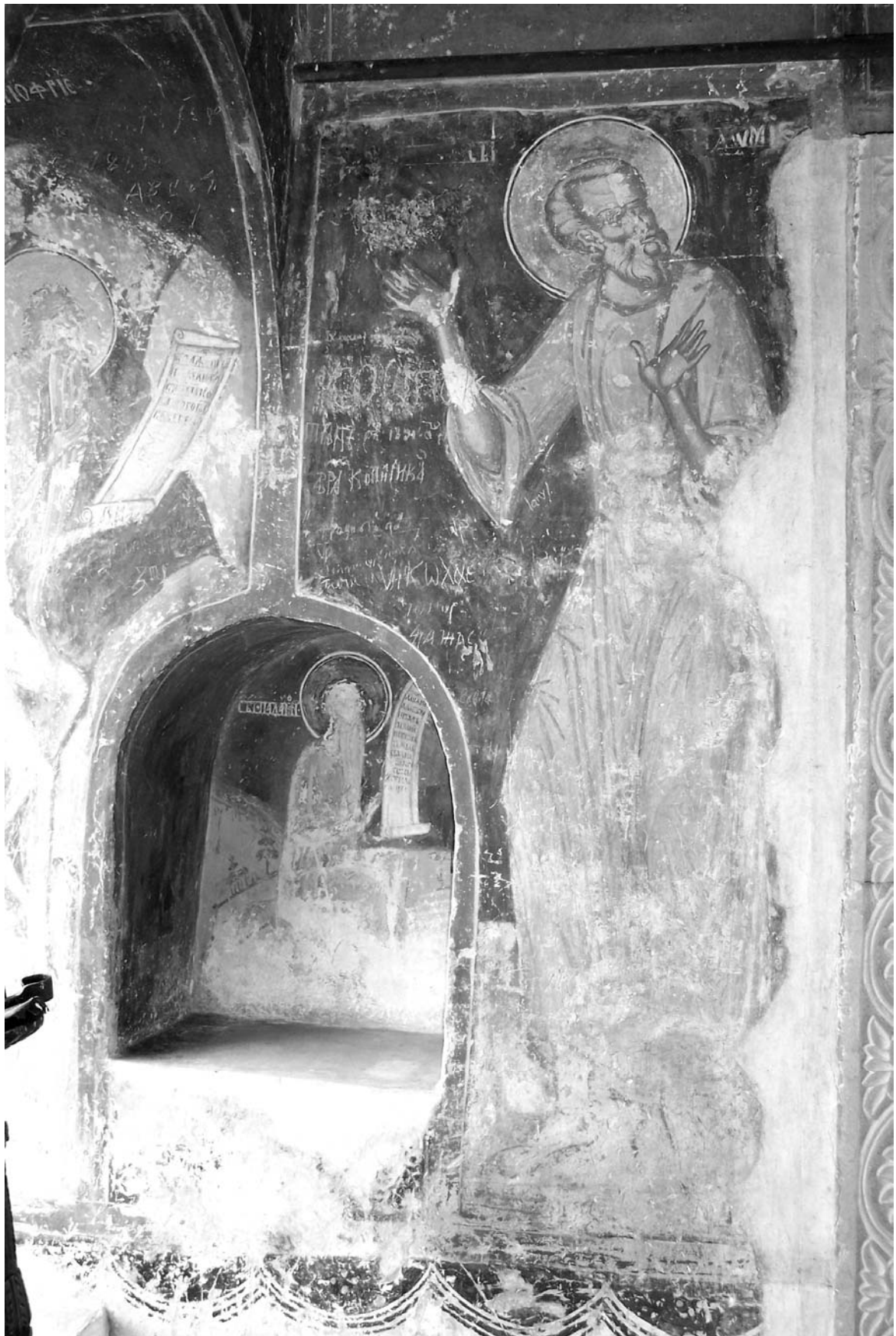


Fig. 63. Sf. Onufrie, Palamon și Pahomie. Pronaos 26, 7 și 8.



Fig. 64. Sf. Sava cel sfințit. Pronaos 23.



Fig. 65. Sf. Ioasaf. Pronaos 14.



Fig. 66. Mircea cel Bătrân și Mihail. Pronaos 18 și 19.



Fig. 67. Mircea cel Bătrân, detaliu. Pronaos 18.



Fig. 68. Îngerul de Mare Sfât. Pronaos 16.

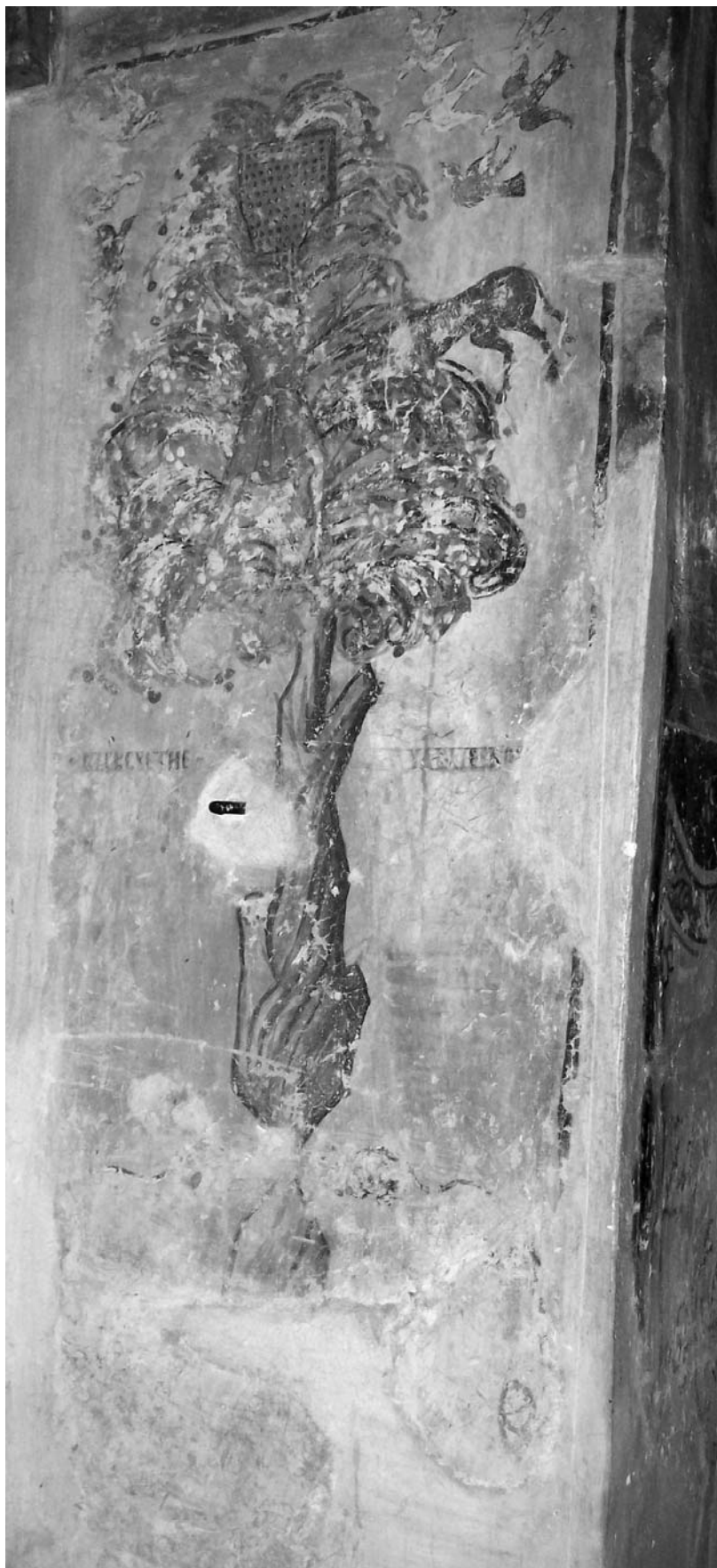


Fig. 69. Pilda inorogului. Naos 56.



Fig. 70. Cruce cu criptograme. Pronaos 17.



Fig. 1. Biserica bolniței mănăstirii Cozia. Vedere dinspre sud.



Fig. 2. Absida altarului (foto ECB).



Fig. 3. Absida altarului, spre nord (foto ECB).



Fig. 11. Sf. Ioan Gură de Aur. Altar 7.



Fig. 16. Naos, absida S (foto ECB).



Fig. 17. Naos, absida N (foto ECB).



Fig. 18. Naos, peretele V (foto ECB).



Fig. 30. Coborârea la iad, detaliu. Naos 25 (foto VB).



Fig. 31. Duminica Tomii. Naos 26 (foto VB).



Fig. 32. Adormirea Maicii Domnului. Naos 29 (foto VB).



Fig. 35. Răstignirea, detaliu. Naos 23 (foto VB).



Fig. 50. Pronaos, peretele E (foto ECB).



Fig. 62. Sf. Treime, detaliu: Sara. Pronaos 4.

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Sesiunea națională de comunicări științifice *Theodor Aman și epoca sa*, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, București, 6-7 octombrie 2011

În intervalul 6–7 octombrie 2011, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a organizat sesiunea națională de comunicări științifice *Theodor Aman și epoca sa*, cu ocazia împlinirii a 180 de ani de la nașterea și 120 de ani de la moartea pictorului Aman, personalitate de primă mărime a artelor românești, devenit membru postmortem al Academiei Române. Comunicările au fost prezentate în Aula Academiei Române și la Institutul de Istoria Artei. Intervențiile participanților au adus în discuție aspecte noi privind opera lui Theodor Aman, creația plastică a unor contemporani ai maestrului, elemente comune privind lumea teatrului și arta lui Aman, dar și date privind contextul istoric, arhitectural și urbanistic al epocii.

Comunicarea prof. univ. dr. Ruxandra Demetrescu (Universitatea Națională de Arte București) a tratat tema *Theodor Aman – o biografie semnificativă, între mit și statutul artistului*. Subiectul a fost discutat pornind de la omagiul adus lui Aman de către exigentul Theodor Pallady. Autoarea a reanalizat biografia primului director al Școlii de Belle Arte, din perspectiva mitului și a statutului artistului. Dr. Ruxandra Dreptu (Universitatea Spiru Haret, București) s-a referit la *Theodor Aman, pictorul povestitor*. Pornind de la ideea că Aman, dacă nu ar fi fost pictor, ar fi putut fi scriitor, propune o lectură atentă a picturii. Descrierile minuțioase și explicite (scene în grădină, atelier etc.) reprezintă un tablou relevant al societății românești contemporane. Drd. Adriana Dumitran (Biblioteca Națională a României) analizează *(Auto)Portretele fotografice ale lui Theodor Aman* relevând aspecte ce privesc atitudinea modelului în fața camerei, îmbrăcămintea, atributele, decorul. Aman a fost fotografiat de către maeștrii camerei obscure Franz Duschek, W. Wollenteit sau B. Engel. Între documentele fotografice ce au făcut obiectul comunicării s-a aflat și portretul făcut de către Duschek lui Aman, ce face referire prin atribute la profesia de pictor. Prin analiza unor lucrări conservate în colecțiile Cabinetului de Stampe, Cătălina Macovei (Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române) a creionat imaginea lui *Theodor Aman – desinator*. Cercetarea a fost inițiată pornind de la faptul că acest segment al operei lui Aman a fost relativ puțin studiat. S-a evidențiat viziunea stilistică modernă, apropiată de aceea a contemporanilor săi *plen-air-iști*, nouă în comparație cu generația de artiști din țară. În cercetarea sa privind *Autoportretul în grafica românească din secolul al XIX-lea* Virginia Barbu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) face o trecere în revistă a autoportretelor lui Anton Chladek, Carol Wahlstein, Ion Negulici, în contextul mai larg al portretisticii primei jumătăți a secolului al XIX-lea, o pseudogenealogie a antecesorilor lui Aman, care s-a imaginat în ipostaze sobre și elegante, recuperând astfel o tradiție din istoria autoportretului. Compararea efigiilor sale cu cele ale contemporanilor, C.D. Stahi, Gheorghe Tattarescu și Ion Georgescu, relevă aspecte ale personalității lor, dar și evoluția portretului de artist până la Nicolae Grigorescu și Gabriel Popescu.

Pornind de la personalitatea complexă a lui Theodor Aman, bazată pe o cultură solidă, dr. Marian Constantin (Muzeul Municipiului București, *Renaștere în spirit, neorenaștere în stil*) și-a propus să evidențieze o afiliere a artistului la aspirațiile stilului neo-Renașterii, întemeindu-se pe anvergura umanistă a viziunii sale artistice. Totodată a identificat elemente ale limbajului neorenascentist în modalitățile de exprimare abordate în decursul timpului. Dr. Călin Demetrescu (Paris, *Theodor Aman sau decorul „mis en scène”*) este de părere că personalitatea creatoare a lui Theodor Aman continuă să suscite interesul cercetătorului prin multiplele sale aspecte încă inedite. Un aspect analizat privește felul în care pictorul și-a conceput decorul de interior, dar și panopia de accesorii în propria-i locuință-atelier, dar și în lucrări,

influențat fiind de anii de formație pariziană, de experiența artiștilor francezi din epocă sau de cuceririle fotografiei. Se produce astfel o desprindere definitivă față de viziunea „zugravilor de subțire”. Dr. Adrian-Silvan Ionescu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) a adus în discuție *Eforturile Anei Aman pentru perpetuarea memoriei Maestrului*. Corespondența ce a întreținut văduva lui Th. Aman cu Antoine Mercié, François Baudry și Jean Mombur nu a dus la rezultatele sperate de aceasta. Carol Storck este cel care va executa, în 1893, o machetă din teracotă, figură întreagă și un bust. Monumentul – un bust în bronz – a fost executat cu ocazia centenarului morții artistului (1992) și amplasat pe mormântul acestuia de la cimitirul Bellu. Inițiativa se datorează conducerii de atunci a Muzeului de Istorie și Artă al Municipiului București. Prof. univ. dr. Paul Rezeanu (Craiova) prezintă date noi referitoare la *Familia Racoviță în pictura lui Theodor Aman*, cercetare efectuată asupra celor cinci portrete conservate în patrimoniul Muzeului de Artă din Craiova. Racoviștii erau personalități interesante ale vieții craiovene secolului al XIX-lea, înrudiți cu familia Aman (patru dintre efigii au fost pictate în 1865, a cincea la 1890). Florin Rogneanu (Muzeul de Artă Craiova, *Theodor Aman întemeietorul*) creionează rolul de întemeietor și de fondator în domeniul artistic și al învățământului de artă. Prof. univ. dr. Mihai Sorin Rădulescu (Universitatea din București; *Despre genealogia Anei Aman*) aduce o nouă contribuție la cunoașterea arborelui genealogic al Amanilor, de această dată pe ramura soției pictorului, aducând în actualitate nume cunoscute ale societății românești din epocă (Butculescu, Niculescu Dorobanțu, Politimos). Dr. Ruxanda Beldiman (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) se oprește în comunicarea *Despre un portret al Principelui Carol I, din colecțiile Castelului Peleş* asupra unei lucrări mai puțin cunoscute din opera lui Theodor Aman. Interesante sunt aspectele privind istoricul acestei comenzi, lucrarea a fost analizată în contextul seriei de portrete oficiale realizate de pictor și în iconografia epocii dedicată Principelui Carol I. Emilia Enache (*Distrugerea unei capodopere. Autoportret din tinerețe al lui Theodor Aman*) creionează contextul istoric în care lucrarea – celebrul autoportret – a fost distrusă în timpul Revoluției. Raluca Bratu (Muzeul Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”; *Lucrări „inedite” atribuite lui Theodor Aman din colecția Muzeului Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”*) a demonstrat faptul că o serie de achiziții ale muzeului din Ploiești atribuite lui Theodor Aman, nu sunt de fapt opera acestuia. Comunicarea prezentată de dr. Mihaela Varga (Editura Maiko, București), *Theodor Aman pe piața de artă din ultimele două decenii*, analizează unele aspecte legate de piața de artă românească și bucureșteană cu precădere (post 1989), aspecte ce au inițiat un nou interes al publicului, dar și al unor specialiști și colecționari, pe marginea unor lucrări vândute la Casa de licitații Alis. S-au adus în discuție prețurile vehiculate pentru opere de bună calitate și mai puțin cunoscute ale unor pictori români și prezența constantă a lui Theodor Aman și Nicolae Grigorescu.

Două comunicări au abordat aspecte privind lumea teatrului românesc și conexiunile acestuia cu viața și opera lui Theodor Aman. Dr. Daniela Gheorghe (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, *Scene ale vieții contemporane în teatrul și în pictura din epoca lui Theodor Aman*) a comentat interesul artiștilor – pictori, actori – pentru scenele vieții contemporane, aspect ce se regăsește în opera acestora. Demersul autoarei a avut ca scop reliefarea acestor teme comune, prezente în opera lui Aman, dar și în spectacolele de teatru ale epocii. Iolanda Berzuc (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) aduce în discuție prin comunicarea *Aman, Alecsandri și Millo – deschizători de drumuri în arta românească a secolului al XIX-lea* elemente privind rolul jucat, în promovarea artei naționale de către cele trei mari personalități, prin oferirea unui cadru instituțional și a unor modele.

Un grupaj de comunicări s-a preocupat de artiști, pictori, contemporani ai lui Aman, provenind din spațiul românesc, inclusiv basarabean și maghiar. Boros Judit (Galeria Națională Maghiară, Budapesta) a analizat aspecte privind *Pictorii maghiari la Paris în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*. Artiștii maghiari la care se face referire, care au urmat cursuri universitare la École des Beaux Arts și s-au integrat în cercurile artistice franceze sunt Viktor Madarász, Mihály Munkácsy, peisagistul László Paál stabilit la Barbizon, viitorii fondatori ai coloniei de la Baia Mare, Károly Ferenczy, de asemenea János Thorma, István Réti care au urmat ursurile Academiei Julian. Prof. univ. dr. Tudor Stăvilă (Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău) a fost preocupat de *Școala de Belle Arte din Chișinău. Fondatori și susținători*. Sunt analizate inițial aspecte privind învățământul basarabean de la 1900 în paralel cu cel ieșean, de asemenea evoluția celui basarabean în perioada interbelică în preajma constituirii nucleului artiștilor plastici basarabeni. Este evidențiată contribuția în dezvoltarea ambianței culturale de la Chișinău a unor intelectuali/pictori precum A. Plămădeală, A. Baillayre și I. Teodorescu-Sion. Dr. Iulia Mesea (Muzeul

Național Brukenthal, Sibiu) creionează în *Contemporanii lui Theodor Aman. Theodor Glatz la Sibiu – mijlocul și a doua jumătate a secolului al XIX-lea* portretul unui fotograf de origine vieneză, pionier în domeniu, și importanța operei sale pentru istoria și arhitectura orașului Sibiu, dar și a Transilvaniei. Documentarist prin structură s-a dovedit un observator corect și atent al mediului înconjurător. Dr. Maria Ordeanu (Muzeul Național Brukenthal, Sibiu) a prezentat lucrarea *Carl Dörschlag (1832-1917) și arta modernă în Transilvania*. Format la Academia Regală de Artă din Berlin, stabilit în Transilvania în 1858, pictorul de origine germană a marcat viața artistică sibiană. Prin expoziții, articole, achiziționarea de lucrări ale artiștilor locali, Carl Dörschlag a contribuit la inițierea unei galerii de artă modernă la Sibiu. Corina Cîmpoieșu (Complexul Național Muzeal „Moldova”, Iași; *Dosarul succesiunii pictorului Gheorghe Panaiteanu Bardasare*) a cercetat documente provenind din dosarul succesiunii pictorului Gheorghe Panaiteanu Bardasare, conservate în fondurile Arhivelor Statului Iași. Informațiile (referiri la proprietăți, inventare amănunțite privind picturi, mobilier, cărți etc.) completează tabloul existent al vieții și operei pictorului, dar și al poziției sale în societatea ieșeană. *Intimismul în grafica lui Ion Georgescu* a preocupat-o pe Corina Teacă (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”). Ion Georgescu a lăsat o interesantă operă grafică în mare parte necercetată, autoarea propune prin urmare o analiză a unui fragment din opera grafică și anume autoportretele.

Aspecte privind contextul istoric, social și arhitectural al mijlocului de secol XIX au întregit imaginea vieții bucureștene în timpul vieții lui Aman. Dr. Daniela Bușă (Institutul de Istorie „N. Iorga”) s-a interesat de aspecte privind *Bucureștii mijlocului de veac XIX. Aspecte de urbanizare surprinse în literatura de călătorie*. Cercetarea a pornit de la mărturiile călătorilor străini referitoare la capitala Țării Românești, ce priveau modernizarea Bucureștilor din punct de vedere urbanistic, inițiată în perioada domniilor fanariote și amplificată în intervalul 1840-1859 (Alexandre Vaillant, Aurélie de Soubiran Ghica, Domenico Zannelli, James Oscar Noyes, E. N. Hénoque-Melville, Eugène Jouve, James Henry Skene, G. Le Cler, Richard Kunisch, O. Squarr, Eugène Poujade, Xavier Kieffer etc.). Dr. Bogdan Popa (Institutul de Istorie „N. Iorga”), *Valahia tinereții lui Theodor Aman în impresii culturale ale călătorilor străini (1831-1856)*, analizează păreri ale unor călători străini care au cunoscut în intervalul 1831-1856 – perioada copilăriei și adolescenței lui Theodor Aman – viața culturală și artistică a Țării Românești.

Teme de restaurare au fost abordate în intervențiile Madelenei Stăncioiu (Muzeul Municipiului București, *Conservarea operelor de pictură ale artistului Theodor Aman, din patrimoniul Muzeului Municipiului București – Secția de artă*) și ale dr. Rodica Antonescu (Muzeul Municipiului București). Dr. Rodica Antonescu („*O scrisorică*” de Theodor Aman) aduce informații noi privind un fragment de scrisoare în limba franceză conservat pe verso-ul lucrării, lămuriri privind întreruperea de către Theodor Aman a ciclului de picturi cu tematică istorică. În cea de a doua intervenție ce tratează *Considerații privind restaurarea tapetului original din Casa Aman* autoarea analizează aspecte privind măsurile de conservare și restaurare ale tapetului din biroul artistului.

Lucrările sesiunii au fost inaugurate de vernisajul expoziției *Theodor Aman, desinator*, ce a avut loc în Sala Theodor Pallady a Bibliotecii Academiei Române (6 octombrie 2011). În ziua următoare a avut loc o depunere de coroane de flori la mormântul Maestrului Aman, în Cimitirul Șerban Vodă.

Ruxanda Beldiman

Bizantium and Renaissances. Dialogue of Cultures, Heritage of Antiquity – Tradition and Modernity, conferință organizată de Institutul de studii interdisciplinare *Artes Liberales*, din cadrul Universității din Varșovia, 19–21 octombrie 2011

Plecând de la cartea lui Erwin Panofski, *Renaștere și renașteri în arta occidentală*, organizatorii conferinței de la Varșovia au propus o dezbatere metodologică a teoriei referitoare la existența mai multor renașteri în istoria culturii europene din Est și din Vest, urmărind analiza rădăcinilor acestora, precum și relația lor cu tradiția Antichității. Proiectul a privit nu numai evenimentele trecutului, ci și perioada contemporană, marcată de un intens dialog cultural european.

În ciuda faptului că moștenirea Antichității constituie o bază comună pentru civilizația europeană medievală și modernă, s-a constatat o interpretare diferită, uneori subiectivă și ambiguă a ideii de „renaștere”

în istoriografia din Est și din Vest. De aceea, un scop al reuniunii de la Varșovia a fost propunerea unei terminologii care să fie agreată din ambele unghiuri de vedere.

Principalele idei evidențiate în comunicările prezentate s-au referit, pe de o parte, la importanța tradiției antice și, pe de altă parte, la ponderea curentului umanist în definirea conceptului de „renaștere”, constatată în evoluția istorică a culturii europene medievale și moderne. Dihotomia Est–Vest, văzută prin prisma folosirii proporțiilor numerice în proiectarea basilicilor creștine din Constantinopol și Roma, a fost tema intervenției prof. Hans Buchwald (*Design Procedures in the Production of Christian Basilicas: Constantinople: Rome – East: West, Dichotomy or Unity?*). Prof. Paul Magdalino (*The Renaissance of Constantinople in the Middle Ages*) s-a referit la moștenirea antică reflectată atât în textele de epocă, cât și în cazul proiectării în context urban a construcțiilor eclesiastice din Constantinopol, în vremea „renașterii” macedonene. Bogna Kosmulska (*Le concept de l'aisthesis dans la réflexion antique et patristique – quelques remarques sur les fondements de la spiritualité byzantine*) a introdus problema filosofică a implicării simțurilor în spiritualitatea creștină, preluată de bizantini din gândirea clasică neoplatoniciană și prelucrată în scrierile lui Maxim Mărturisitorul, idee care stă la baza teologiei icoanei. Prof. Levon Chookazian (*Armenian Book Illumination and its Relationship to the Byzantine World's Mythological and Ornamental Legacy*) a prezentat unele împrumuturi din imageria mitologică și ornamentală a lumii antice grecești și romane în ilustrațiile manuscriselor armenesti din sec. XII–XIV, iar prof. Dickran Kouymjian (*Did Byzantine Iconography Influence the Large Cycle of the Life of Alexander the Great in Armenian Manuscripts?*) a adus în discuție perpetuarea tradiției romanului popular al lui Alexandru de pseudo-Callisthenes în manuscrisele armenesti ilustrate, în jur de 80 păstrate din perioada secolelor XIV–XVIII. Dr. Mirosław Kruk (*Three Types of the Reception of the Classical Antiquity in the Old Rus Art*) și dr. Aleksandra Sulikowska-Gąska (*Presence of Idols. Memory of Antiquity in Ruthenian Culture*) au evidențiat cazuri de receptare a Antichității clasice în vechea artă a rușilor din vest (rutenii): astfel, motivul lui Heracles lovind hidra din Lerna se regăsește în icoane și plachete de ceramică rutene din sec. XV–XVI (M. Kruk), iar idolii adorați de necredincioși sunt reprezentări fără viață, simbolizând căderea în păcat (M. Kruk și A. Sulikowska).

Importanța curentului umanist în definirea termenului de „renaștere” s-a regăsit într-o altă serie de comunicări. Preotul prof. Józef Naumowicz (*Photius and the First Byzantine Renaissance*) a prezentat rolul umanistului Photius în Bizanțul secolului al IX-lea. Dr. Sergey Mariev („*Phlorentios*” by Nikephoros Gregoras: Towards a Definition of the Term „*Humanism*” in Byzantium), plecând de la drama „*Phlorentios*” de Nikephoros Gregoras, a vorbit despre umanismul bizantin manifestat în creațiile elitei intelectuale din sec. XIV, de la Nikephoros Gregoras la Theodor Metochites. Comunicarea prof. Ahanassios Semoglou (*Les théophanies et les exercices d'interprétations artistiques durant les „renaissances” byzantines. Les nouveaux signifiants de [la vision de] Dieu*) s-a referit la reluarea și interpretarea viziunilor profetice paleocreștine în arta paleologă și în cea postbizantină, ca exercițiu intelectual caracteristic savanților umaniști ai diverselor „renașteri”. Karolina Wiśniewska (*Fall of Constantinople as Perceived in Mid-sixteenth Century Nuremberg. The Case of the Preface to Leonard of Chios*) a prezentat comentariile lui Michael Roting pe marginea relatării lui Leonard din Chios referitoare la căderea Constantinopolului, prilej pentru umanistul protestant de a comenta de pe poziții etice acest eveniment crucial pentru civilizația europeană. Dr. Sarah Laporte (*Diffusion de modèles iconographiques occidentaux en Europe orientale: l'exemple des Pays-Bas méridionaux*) a analizat influența gravurii flamande din cadrul curentului „devotio moderna” (sec. XVI), care pune accent pe umanitatea lui Iisus, asupra picturii de icoane rutene din veacul următor (cazul icoanelor de la biserica Adormirii din Lvov). În același context al rolului jucat de curentul umanist, de data aceasta în cultura postbizantină, m-am referit în comunicarea *Au carrefour de deux mentalités artistiques: les voies de l'iconostase moldave aux XVIe–XVIIe siècles*, arătând că, după două secole de exercițiu artistic în tradiția bizantină (Putna, Văleni, Humor, Voroneț, Moldovița), arta iconostasului moldovenesc a manifestat un evident interes pentru modalitățile de expresie cvasirealiste de tip Renaștere (paraclisul Cetății Neamțului, Rădeana), grefate pe module iconografice tradiționale.

Fără a se încadra vreuneia dintre cele două tendințe semnalate în cursul conferinței, mai remarcăm comunicările susținute de dr. Kristina Mitalaite (*Anti-Greek Moods and their Causes in the Second Half of the 9th Century*) și Andrzej Kompa (*Chronographic Visions of History and the Middle Byzantine Renaissance of Historiography*). Cea dintâi s-a referit la aversiunea față de greci (bizantini) în vremea „renașterii” carolingiene, unul dintre motivele resentimentelor fiind disputa pentru „filioque”, iar cea de-a

două la „renașterea” istoriografică din mediile intelectuale și monastice ale Constantinopolului, în sec. VIII–IX, manifestată îndeosebi prin scrierile cronografice, care au creat o viziune liniară, completă a istoriei. Alte comunicări, prezentate din păcate doar în limba polonă, au rămas inaccesibile participanților veniți din străinătate.

Pe o poziție singulară în ansamblul conferinței s-a situat dr. Alexei Lidov, care s-a declarat împotriva ideii de „renaștere” în civilizația bizantină și postbizantină, susținând că termenul privește doar Renașterea italiană, fenomen cultural și artistic cu profunde implicații în evoluția istorică a culturii europene moderne. Comunicarea sa (*The Holy Fire and European Cupolas. A Byzantine Impact into Renaissance Art*) a făcut referire la construcția specială a ediculei Sfântului Mormânt de la Ierusalim, prevăzută cu un baldachin deasupra cupolei, prin care cobora lumina divină în sâmbăta sfântă a Paștelui, precum și la mărturiile din evul mediu, dar și din epoca modernă, referitoare la această minune. Construcția ediculei cu baldachin a influențat – în opinia lui A. Lidov – arhitectura cupolelor cu lanternă din Renaștere și baroc, fiind o interpretare a structurii simbolice bizantine.

Ultimele trei comunicări ale conferinței au punctat trei importante probleme ale „renașterii” culturii și artei bizantine în epoca contemporană. Dr. Adriana Șotropa (*The Byzantine Temptation in Romanian Modern Art: A Solution for the National Identity Quest?*) a prezentat curentul neobizantin manifestat în arta românească la începutul sec. XX, în contextul disputei dintre „moderniști” și „tradiționaliști”. Justificat de moștenirea bizantină din cultura și arta românească, acest curent a fost alimentat de căutările unui limbaj național specific, dând naștere noului „stil românesc”.

Intervenția Irinei Tatarova, promotoare a ideii conferinței (*La renaissance de l'image. Questions sur l'icône au XXe siècle*), s-a referit la „renașterea icoanei” la începutul sec. XX și implicațiile acestui fenomen cultural în operele istoricilor de artă, ale teologilor și nu în ultimul rând ale artiștilor. Acest reviriment al imaginii de tip bizantin s-a datorat teologilor și artiștilor ruși precum pr. Florenski, Trubețkoi, Serghei Bulgakov, Evdokimov sau Leonid Uspenski și a găsit ecou larg în cultura europeană a sec. XX. Problema crucială a artei icoanei în epoca modernă pendulează între accepția acesteia ca obiect de cult sau ca operă de artă.

Părintele prof. Michał Janocha, principalul organizator al conferinței (*Les traditions byzantines dans l'art et liturgie des nouvelles communautés catholiques*), a prezentat, în încheierea conferinței, câteva exemple de asimilare creatoare a tradiției bizantine în domeniul iconografiei, liturghiei și muzicii sacre, în sânul unor comunități catolice franceze: „Drumul Neocatehumenic” fondat de pictorul spaniol Kiko Argüello, „Familia monastică” de la Bethleem sau comunitățile din Ierusalim, înființate de pr. Pierre-Marie Delfieux. Sunt comunități născute în cadrul culturii romane dar pe sol de via credință paleocreștină și medievală. Modurile de interpretare ale spiritualității și artei bizantine în noile comunități catolice se axează pe cele două dimensiuni fundamentale ale Bisericii: *actio et contemplatio*, transpunere a dihotomiei nouetamentare exprimate de Marta și Maria. Autorul se întreba semnificativ, în încheierea comunicării și a conferinței, dacă tradiția bizantină, dezbatută (eliberată?) de contextul său istoric și socio-politic, are / va avea capacitatea de a-și revela caracterul supratemporal și universal.

Marina Sabados

Conferința internațională ORACLE XXIX, Haverford College, Pennsylvania, 3-8 noiembrie 2011

În intervalul 3-8 noiembrie 2011, la Haverford College, Pennsylvania, s-a desfășurat cea de-a XXIX-a ediție a Conferinței internaționale ORACLE. Această întâlnire anuală, inițiată în 1983, reunește istorici ai fotografiei, fotografi profesioniști, curatori de expoziții și galerii de fotografie, directori și muzeografi din instituții deținătoare de colecții fotografice (biblioteci, arhive, muzee). Primirea participanților a avut loc în Marea Sală a Întemeietorilor (Founders Great Hall) dintr-o clădire istorică, într-un stil arhitectonic sobru, specific puritan. După aceea, a fost vizitată o expoziție de fotografie cu piese din colecția colegiului și Biblioteca Magill – ce posedă exclusiv carte de artă și atrăgătoare spații de lectură, intime, ca în reședințele britanice din perioada victoriană, cu fotolii și canapele comode, îmbrăcate în piele, măsuțe individuale cu veioze ale căror abajururi din mozaic de sticlă aminteau de lămpile Tiffany. Oaspeții au fost apoi îmbarcați în autocare și transportați la Normandy Farms Hotel, alt edificiu istoric, ale cărui fundații datează din 1730. Acolo s-au desfășurat lucrările conferinței. În prima ședință au fost stabilite, democratic, subiectele de

discuție. Fiind propuse 15 teme ce ar fi depășit cu mult durata conferinței, s-a căzut de acord, după multe deliberări, ca unele să fie cumulate și astfel au rămas 7:

1. Natura curatoriatului și generația de mâine;
2. Istoria și/sau istorii ale fotografiei;
3. Publicații *on-line* și colaborarea la ele;
4. Ce să nu se colecționeze;
5. Negativele și arhivele de muzeu;
6. Expoziții;
7. Fotografie [tradițională] sau fotografie digitală.

Primele două subiecte, considerate de mare însemnătate, s-a stabilit a fi abordate în plen iar celelalte să se desfășoare pe secțiuni. A reieșit că, pentru generațiile viitoare, nu există prea multe șanse de a se apropia și acomoda cu vechile tehnici ale fotografiei din cauza dezinteresului pentru studiu, pentru instruire și a folosirii pe scară largă a aparaturii digitale. În consecință, este periclitat însuși viitorul colecțiilor. Aceeași concluzie alarmantă a fost trasă și în ședința în care a fost dezbătută tema a șaptea. Foarte interesantă a fost a doua ședință plenară în care s-a ridicat problema dacă, la ora actuală, se mai poate aspira la elaborarea unei istorii unice a fotografiei, de vreme ce au apărut destul de multe istorii naționale care, practic, multiplică informația ce nu mai poate fi conținută într-un singur op. Am luat și noi cuvântul aici, arătând că istoria universală a fotografiei și-a stabilit o graniță a cercetărilor la Viena sau, cel mult, la Budapesta, ignorând total Europa răsăriteană și sud-estică unde au activat fotografi de primă valoare, precum Szathmari, primul fotograf de război din lume. Intervenția noastră a avut efect pentru că, după ședință, am fost abordat de mai mulți participanți cu întrebări și propuneri de colaborare. Spre pildă, dr. Monika Faber de la Institutul de Fotografie Bonartes din Viena – pe care deja o cunoscusem la alte asemenea întâlniri – s-a arătat interesată de opera lui Franz Duschek și a fost antamată o colaborare. Graham Howe de la Arhiva E. O. Hoppé din Pasadena, California, a sugerat organizarea unei expoziții cu toate fotografiile executate de acest artist în România, în 1923, pentru că, în volumul publicat în 1924, *In Gipsy Camp and Royal Palace – Wanderings in Rumania*, și prefăcut de Regina Maria, nu a fost inserată decât o selecție din portofoliul realizat atunci. Conversații prelungite am avut și cu Alan Griffiths, directorul galeriei on-line de fotografie *Luminous Lint*, care face parte din comitetul de organizare al Conferinței Internaționale *Szathmari, pionier al fotografiei*, programat pentru anul 2012 la București.

În Sala Grant de la etajul hotelului a fost organizată o expoziție de carte și publicații de specialitate. Alături de albumele și cataloagele de expoziții dedicate operei fotografei Lee Miller, Antony Penrose, directorul Arhivei Miller-Penrose de la Farley Farm, East Sussex, expusese și cele două recente numere ale revistei *Magazin Istoric* (nr.9/ septembrie și 10/ octombrie 2011) unde noi semnasem un articol despre vizitele mamei sale în țara noastră – *România postbelică văzută de Lee Miller*. Acest gest ne-a onorat foarte mult. De altfel, dl. Penrose relatează la toată lumea despre fructuoasa noastră colaborare în vederea itinerării unei expoziții Lee Miller la mai multe muzee din România și despre turneul de conferințe pe care i-l organizasem la sfârșitul lunii februarie a anului 2011.

După încheierea lucrărilor conferinței au fost întreprinse mai multe deplasări prin Pennsylvania spre a fi vizitate muzee și galerii. Astfel, am văzut Princeton University Art Museum, Allentown Art Museum, Lehigh University Art Gallery din Bethlehem – unde am vizionat expozițiile *Andy in the Valley: Warhol Polaroid and Black & White Photographs* și *Women Photographers* –, Banana Factory din același oraș, unde erau deschise expozițiile a doi fotografi în rezidență, Mark Cohen și Theo Anderson. În ultima zi am fost duși la Philadelphia unde am vizitat muzeul de artă, Library Company of Philadelphia – prima bibliotecă publică a statului al cărei fondator a fost Benjamin Franklin –, și Historical Society of Pennsylvania care deține în colecțiile sale o impresionantă suită de fotografii vechi. Cu ocazia venirii noastre a fost făcută o selecție din cele mai valoroase piese ce ne-au fost prezentate de conservatorii instituției: dagherotipii, ambrotipii, fotografii pe hârtie, albume, un manuscris presupus a fi aparținut gravorului John Sartain, care cuprindea metodele de preparare a plăcilor și modul de luare a imaginilor cu camera obscură și alte asemenea rarități. (De precizat că Sartain a fost prieten și protector al tânărului plastician bucureștean Carol Storck, trimis de tatăl său, Karl, la specializare în arta sculpturii la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, în intervalul 1876-1880.) Aceste vizite s-au constituit în adevărate aplicații practice ale dezbaterilor de la cea de-a XXIX-a ediție a Conferinței ORACLE.

Adrian-Silvan Ionescu

Expozițiile bicentenarului Szathmari

În 2012 s-au împlinit, în luna ianuarie, 200 de ani de la nașterea complexului artist Carol Pop de Szathmari. O personalitate atât de marcantă, ce s-a manifestat în multiple domenii ale artelor vizuale, se cuvenea a fi omagiată prin manifestări de anvergură. Muzeul Național Cotroceni a organizat o retrospectivă de largă respirație, *Carol Popp de Szathmari, pictor și fotograf*, pentru care au împrumutat lucrări mai multe muzee ale țării, iar Biblioteca Academiei Române a valorificat uriașa colecție de grafică a acestuia, ce este păstrată la Cabinetul de Stampe, panotând o selecție din lucrările sale în Sala „Theodor Pallady”, sub genericul *Atelier Szathmari – de la desen la cromolitografie*.

Artistului i-au fost consacrate mai multe expoziții de-a lungul timpului, cea mai recentă, în 2002, la Muzeul Militar Național, *Carol Pop de Szathmari, martor al epocii*. Dar, oricâte prezentări publice s-ar face variatei și voluminoasei sale moșteniri, opera sa nu va putea fi vreodată epuizată. Oricând pot fi observate noi detalii, pot fi identificate personaje cărora, până la data respectivă, li se uitase numele, documentele de arhivă pot completa informații trunchiate sau pot contribui la corectarea celor difuzate fără o verificare serioasă, fapte ce îl fac pe Szathmari o prezentă constantă și agreabilă pentru muzeograf și cercetător deopotrivă.

În lungul carierei sale, plasticianul s-a plasat totdeauna pe o poziție de pionier și și-a legat de mai multe ori numele de realizări marcante. Deși debutează ca portretist al elitelor și se impune ca unul dintre bunii miniaturisti ai deceniului al patrulea al veacului XIX, nu se cramponează de acest gen – cum au făcut alți contemporani, precum Anton Chladek, Nicolo Livaditti, Constantin Lecca și Carol Wahlstein – ci glisează, cu abilitate, spre peisaj și compoziția cu personaje, spre tematică rurală cu accent pe observația analitică, antropologică și etnografică. Nu a fost atras, ca alții, de tematica istorică la modă, inspirată de trecutul de luptă și glorie al țării, ci de evenimentele din istoria recentă, la care participase personal și pe care le putea consemna, pe viu, în caietul său de schițe. Prezent la înscăunarea domnitorului Barbu Știrbei, i se comandă trei mari picturi în ulei cu acel subiect, pe care nu le execută vreodată și lungă vreme este urmărit de autorități pentru a înapoia avansul ce-l primise. S-a aflat în suita prințului Alexandru Ioan I și a asistat la vizitele protocolare ale acestuia la Stambul, la Palatul Dolmabahçé, în 1860 și 1864, publicându-și ulterior desenele în revista pariziană *L'Illustration*. Este autorul portretului oficial al domnitorului Cuza intrat încă din acea epocă în conștiința națională. Și tot lui i se vor datora majoritatea portretelor principelui, apoi regelui, Carol I, din primii 20 de ani ai domniei acestuia. Apoi, este primul fotoreporter de front cunoscut din lume, deplasându-se, în 1854, la Dunărea de Jos, cu aparatele și chimicalele sale încărcate într-un furgon ce-i slujea atât de laborator cât și de locuință. Pentru că procedeul colodiului umed, deși foarte modern pentru acel timp comparativ cu dagherotipul, era totuși insuficient de rapid pentru a surprinde instantanee, autorul era obligat să apeleze la înțelegerea și cooperarea militarilor pe care-i solicita să-i pozeze în atitudini specifice, fără a se mișca timp de câteva secunde (între 3 și 20). În 1877, s-a aflat din nou la teatrul războiului din Balcani, alături de patronul său princiar, spre a immortaliza conflictul armat ce avea să aducă Independența României. Dacă albumul Războiului ruso-otoman din 1853-54 – devenit mai târziu, Războiul Crimeii (1854-1856) prin angajarea în luptă a Angliei, Franței și Sardiniei și mutarea câmpului de luptă în peninsula cu acel nume din Marea Neagră – s-a pierdut, cel intitulat *Suvenir din Resbelul 1877-78* s-a păstrat în destul de multe exemplare, la muzee și biblioteci din țară. Din același interval datează și multe schițe ori acuarele finite cu trupe în campanie, ce le executase pentru colecția domnitorului iar astăzi se află răspândite la Muzeul Național de Artă al României, la Muzeul Național Peleş și la Biblioteca Academiei.

Fotografia și plastica sunt interdependente în opera lui Szathmari: ca pictor, stăpâna la perfecție știința compoziției pe care adesea o aplica la cadrele obținute pe placa sensibilă iar imaginile astfel rezultate le întrebuința ca model, uneori chiar fără modificări, pentru desenele ce stăteau la baza cromolitografiilor cu tipuri din popor sau peisaje pitorești și monumente istorice din țară. Un cronicar francez al fotografiei, Ernest Lacan, redactor al revistei *La Lumière*, l-a caracterizat în mod admirabil pe Szathmari spunând că „s-a făcut pictor pentru că iubea arta și fotograf pentru că era pictor”. În 1864, bucureșteanul devine membru în Societatea Franceză de Fotografie (Société Française de la Photographie) iar în 1870, în Societatea Fotografică din Viena (Photographischen Gesellschaft in Wien).

Cele două expoziții evidențiază, fiecare în felul ei, aspecte intrate, odată cu trecerea timpului, într-un con de umbră ori care, din diferite motive (uneori politice, alteori sociale sau chiar culturale) au fost ignorate până acum.

La expoziția de la Muzeul Național Cotroceni au împrumutat lucrări mai multe instituții importante ale țării: Biblioteca Academiei Române, Biblioteca Națională a României, Muzeul Municipiului București, Muzeul Național de Artă, Muzeul Național de Istorie, Muzeul Țăranului Român, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”, Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova, Muzeul de Artă Cluj, Muzeul de Artă Craiova, Muzeul de Artă Brașov și Muzeul Brăilei. Pe marele și luminosul hol de acces spre cuhnie – spațiul destinat manifestărilor temporare – au fost așezate lucrări cu subiect bucureștean: două mari panorame fotografice ale Capitalei (una luată din Dealul Spirii, alta luată din Turnul Colței), câteva desene și acuarele făcute în zona Cotrocenilor, cu palatul sau peisajul înconjurător, larg deschis și aproape sălbatic în anii 70 ai secolului XIX; tipuri din popor la Târgul Moșilor ori sacagiul vânzându-și amatorilor „dulcea apă” colectată din undele nămolose ale Dâmboviței; Fântâna de la Mitropolie la care își umplu cofițele niște țărăncuțe naive în vreme ce doi monahi coboară, plini de demnitate, pe sub arcada de sub turnul de intrare de lângă paraclis; vasta curte a Hanului lui Manuc, mișunând de negustori, cărăuși, meseriași sau musafiri. Ca pentru a face de strajă în această galerie, la intrare, a fost așezată fotografia unui aprig și fercheș arnăut cu fesul pe-o sprânceană, înveșmântat într-un cepchen abundent brodat cu fir pe piept și pe mânecile despicate, ce-i revelau cămașa de un alb imaculat, și cu șalvari, la fel, cusuți cu fir. În brăul lat are adunată întreaga sa avere: pistoale, un hanger și un iatagan, toate cu mânerele și tecile îmbrăcate în argint, măiestrit lucrate de orfevrari pricepuți. Avem însă obiecții în privința datării, în 1849, a acestei fotografii provenite de la Muzeul Militar Național: se știe că întâia imagine obținută de Szathmari prin intermediul obiectivului este un calotip autenticat chiar de autor printr-o inscripție în germană, datată în 1848. Or, pentru oricare cunoscător în tehnicile fotografice incipiente, este evident că portretul arnăutului a fost obținut prin procedeul colodiului umed – ca dovadă imperfecțiunile din partea dreapta datorită aplicării acestei substanțe pe clișeu de sticlă. Iar colodiul umed a fost adoptat din anul 1851, așa că imaginea nu poate fi mai timpurie chiar dacă ea este copiată pe hârtie sărată ce era folosită, cu precădere, în perioada anterioară, a calotipului deși unii – printre care și artistul nostru – au folosit-o și în primii ani de folosire a noului procedeu. Un element în plus pentru datarea în vremea suitei reportajelor de front și tipurilor orientale din 1854-1855 este chenarul litografiat al cartonului pe care este lipită imaginea, precum și textul imprimat în partea de jos „Établissement Photographique de Charles Szathmari à Bucarest”, la fel ca pe planșele din colecția André și Marie-Thérèse Jammes scoase la licitație pe 27 octombrie 1999 la Sotheby's.

În prima sală și-au aflat locul desenele, acuarelele și cromolitografiile cu tematică rurală și tipuri din popor atât de dragi artistului: *Argeșeancă cu doniță*, *Păstor din Teleorman*, *Olteancă din Romanai*, *Mehedințeană din Cerneți*, *Fete din Dolj*, *Ciocol Dochia din Almășul Mare*, *Paraschiva din Mehadia*, *Bănățence*, *Bucovineancă în port de sărbătoare*, *Țigancă*, *Lăptăreasă din București*, *Femeie torcând*, *Cuplu călare din Rucăr*, *Horă țărănească*, *Taraful lui Ochi Albi* sunt doar câteva dintre compozițiile realizate de Szathmari în decursul lungii sale cariere dedicate satului tradițional de pe întregul cuprins al României. În vitrine au fost așezate suitele de fotografii cu aceeași tematică, unele dintre ele slujind de model pentru lucrări în tehnici de șevalet.

A doua sală a fost destinată domnitorilor, doamnelor și domnițelor sau personalităților politice pe care artistul le-a slujit: sunt alăturate portretele oficiale ale lui Barbu Știrbei, Alexandru Ioan I, Filip de Flandra și Carol I de Hohenzollern – fie litografiate, fie fotografiate, fie pictate în ulei sau acquarelă. Un perete i-a fost rezervat Marii Bibescu, pentru care a executat mai multe lucrări, de la acuarelele în stil miniaturistic ale anilor 40 la marea cadă în ulei ce o reprezintă pe frumoasa doamnă înveșmântată ca o sateancă bogată, în port de sărbătoare, cu diademă, salbă de galbeni împărătești și paftale din metal prețios. Păcat că de pe simează a lipsit un portret fotografic în care prințesa apărea înveșmântată în rochie cu crinolină, cu bonețică peste coafura cu zuluși și purtând pe umeri un amplu și scump șal de cașmir – imaginea aparținea Muzeului Municipal și a fost expusă de noi, cu ani în urmă, când am prezentat, la Sala Kalinderu *Moda Bucureștilor de-acum un veac* (1979) iar pentru manifestarea actuală, muzeografi și gestionarele de acolo au fost în imposibilitate să o mai depisteze.

Proiectul stemei Principatelor Unite Române completa panotarea din sala domnitorilor. O acquarelă de mare valoare documentară îl prezintă pe principele Carol I în cabinetul său de lucru de la Cotroceni: îmbrăcat civil, așa cum arar apărea în fața supușilor săi, domnitorul stă la birou, aproape pozând, cu câteva hârtii de semnat dinaintea sa; interiorul, foarte elegant, arată mai mult ca un salon cu draperii grele de catifea albastră și pereții zugrăviți în roșu venețian, lambrisați, pe care sunt expuse sculpturi, tablouri cu rame aurite și panoplii cu prețioasele arme colecționate din Orient și Occident. Tot acolo se aflau câteva acuarele cu

suveranul în mijlocul statului său major precum și mai multe cromolitografii din *Albumul Cărelor Simbolice*, tipărit la Institutul de Arte Grafice al lui Elia Grassiany, pentru a aminti parada acestora cu ocazia încoronării regelui Carol I, în 1881.

În următoarea sală erau concentrate lucrări realizate în timpul Războiului de Independență, când pictorul și fotograful de curte și-a însoțit domnitorul pe front, ca reporter. Albumul de fotografii *Suvenir din Resbelul 1877-78* era expus, la mare cinste, într-o vitrină.

A treia sală, ceva mai mică, era rezervată copiilor făcute de Szathmari, la solicitarea principarului său patron, după acuarelele confratelui maltez Amedeo Preziosi, cu care lucrase, cot la cot, în verile anilor 1868 și 1869. Documentele de arhivă dovedesc faptul că artistul bucureștean trebuia să acopere, prin copii bine plătite, necesarul de cadouri și de reprezentare al celui pe care-l slujea cu devotament – principele Carol I.

Orientul l-a atras pe Szathmari cu forța unui miraj, la fel ca pe toți artiștii și scriitorii generației romantice din care și el făcea parte. Cea de-a patra sală este dedicată peisajelor și tipurilor întâlnite în multiplele sale călătorii la Stambul și în Asia Mică. Dar tot aici a fost expus și *România Album*, marea sa operă fotografică dedicată monumentelor și peisajelor țării, realizat pentru domnitor.

Ultima sală era consacrată portretisticii, de la miniaturile deceniului al 3-lea la marile portrete de aparat ale deceniului al 7-lea, în ulei sau fotografie acquarelată (așa cum este chipul mareșalului Curții, maiorul T. C. Văcărescu, autorul unui manual al protocolului curții domnești și al unei istorii a conflictului ruso-român-otoman, *Luptele românilor Resbelul din 1877-1878*). Între portretele fotografice onorate de celebrul său studio se numără acela al confrăților pictori Constantin Lecca, Nicolae Grigorescu, al violonistului și compozitorului Ludovic Wiest, al gazetarului francez Ulysse de Marsillac – care, în periodicele sale *La Voix de la Roumanie* și *Le Journal de Bucarest* i-a consacrat adesea note sau cronici extinse – precum și al oamenilor politici Anastase Panu, Ștefan Golescu, Nicolae Golescu, Costache Negri, Vasile Boerescu, Nicolae Kretzulescu, Dimitrie Bolintineanu, C. A. Rosetti și a multor doamne elegante din protipendadă.

Cu ocazia expoziției a fost editat, în condiții grafice de excepție, un catalog în care au fost reproduse toate lucrările prezentate pe simeză. Înaintea vernisajului, în parcul Palatului Cotroceni a avut loc o ceremonie militară asigurată de curcanii și jandarmii călări din Asociația „6 Dorobanți”, exact ca în vremea când acesta funcționa ca reședință de vară a principelui domnitor: schimbarea gărzii și darea onorului în fața Marelui Căpitan din perioada Războiului de Independență. Inaugurată cu fast și marțialitate, pe 10 mai, expoziția a fost deschisă până pe 10 august 2012.

Expoziția de la Biblioteca Academiei a fost vernisată în prima zi a Conferinței Internaționale *Szathmari, pionier al fotografiei și contemporanii săi*, organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” în intervalul 14-16 mai. Din impresionantul număr de peste 1500 de desene și acuarele aflate în colecția Cabinetului de Stampe s-a făcut o selecție foarte riguroasă prin care a fost urmărit procesul elaborării schițelor menite a deveni compoziții finite în mapele de cromolitografii editate de-a lungul timpului. Au fost prezentate etapele prin care era obținută stampa: primul tiraj, acela al conturelor cu negru, apoi încercările cu nuanțele primare (galben, roșu, albastru) ce urmau a fi suprapuse spre a fi obținute tonurile firești ale costumului, carnației figurilor și peisajului din fundal. Astfel, titlul expoziției – *Atelier Szathmari – de la desen la cromolitografie* – și-a găsit ilustrarea sub toate aspectele de „laborator de lucru” dar și de spațiu de visare pentru artist.

Din această prezentare a planșelor și desenelor aflate în diverse stadii se poate vedea cum lucra artistul. Schițele fugare, în creion, luate la un târg, în mijlocul furnicarului de oameni gălăgioși ori într-o stație de poștă, se rezumă doar la conture și la notițe, pe margine, privind cromatica, făcute, mai totdeauna în germană (*gelb, rot, grün, blau, braun, weißgelb, weiß*) și arar în franceză (*vert, rose, violet*). Un asemenea releu poștal, creionat pe un petec de hârtie cam mototolită – alături de un surugiu văzut din spate, călare, cu biciul ridicat – este identificat, în grabă, într-o grafie tremurată și apăsată, ca și când ar fi fost scrisă în timpul voiajului, hurducat de căruță: „3 Station von Bucarest fließ Timbowitza” (3 stații de București râul Dâmbovița).

În cadrul studiilor academice – „academiile”, cum erau numite, în secolul XIX, în limbajul curent al plasticienilor – nudul ocupa un loc important. Dacă nu am fi parcurs integral moștenirea lui Szathmari poate nu am fi aflat niciodată că și el a făcut nuduri, ca oricare dintre colegii săi: într-un desen, parțial acquarelat, două femei cu bustul dezgolit sunt așezate pe o banchetă, ca la baia turcească, prinse într-o conversație prietenească, iar într-altul, o femeie, complet goală, dar legată la cap cu un bariș, stă întinsă comod pe o sofa, sprijinită într-un cot și cu o mână așezată pe genunchiul ridicat. Dacă nu am ști că-i aparține bătrânului

maestru al documentarismului am putea atribui, cu ușurință, această odaliscă unuia dintre artiștii ce, în perioada interbelică, frecventau Balcikul, descoperit și statuat ca o colonie artistică de însuși fiul său, Alexandru Satmary.

Un alt subiect drag romanticilor au fost arborii. Multiplele „portrete”, în creion sau acuarelă, de copaci monumentali, ce se detașează pe un cer albastru intens ori spuzit cu nori, îl apropie pe Szathmari de Caspar David Friedrich cu brazii săi „gotici” sau de William Henry Fox Talbot cu studiile sale fotografice de copaci gigantici – ulmul, stejarul sau cedrul – din parcul reședinței sale de la Lacock Abbey.

În afara inserării propriului chip într-una dintre compozițiile de istorie recentă precum vizita principelui Alexandru Ioan I la sultan, în 1864, publicată în revista *Le Monde Illustré*, nu se cunosc alte autoportrete ale artistului (exceptându-le pe cele luat cu aparatul fotografic). Între desenele expuse, se află o schiță în creion, decupată pe contur dintr-o coală mai mare, ce reprezintă un bărbat îmbrăcat de călătorie (cu cizme înalte, redingotă îmbumbată până la gât și pălăria pe cap), stând trântit pe jos, sprijinit într-un cot. Poartă părul destul de mare, are mustață și o barbulă scurtă ce-i înconjoară obrazul și bărbia. Acestea sunt suficiente elemente de asemănare cu artistul, fapt ce ne îndeamnă să presupunem că este vorba de un autoportret, până acuma necunoscut ori ignorat.

Față de anterioara expoziție, unde s-a dorit a fi făcută o prezentare generală și completă a operei artistului pentru larga informare și trăire estetică a publicului, la Academie s-a preferat o manifestare-studiu, în care specialiștii să poată descoperi aspecte noi, necunoscute, din creația acestuia. În consecință, Orientul apărea în întreaga sa splendoare prin peisaje cu minarete, bazaruri și caice plutind pe Bosfor. Mai multe chipuri expresive de căpetenii arabe, înveșmântate în straie colorate, dădeau măsura cromaticii ținuturilor meridionale. Pe un căpitan de vas turc pe care îl desenase l-a pus să-și scrie numele în caractere arabe în josul paginii. Între aceștia se întâlnea și portretul prințului Hassan din orașul Tali-fu, provincia Yunnan din sudul Chinei, ținut în care domina credința musulmană și ai cărui locuitori se răsculasera împotriva mandarinilor din dinastia Quing; cei doi se întâlneau pe puntea unei nave cu care călătoreau spre Europa. Prințul, îmbrăcat într-un strai simplu dar amplu, din mătase albastră, are un chip juvenil, rotofei, cu mustața abia mijită ce, exceptând o ușoară oblicitate a ochilor, nu dezvăluie aproape deloc caracteristicile somatice ale rasei galbene. Flatat probabil de interesul pe care i-l arătase artistul, tânărul nobil chinez îl numise pictorul său de curte, titlu cu care plasticianul, dornic de onoruri, se mândrea și îl adăuga pe deja bogata sa carte de vizită.

Multe schițe cu țărani au drept model unele dintre fotografiile din suita cu tipuri din popor: surugiul, femeia cu fus, tăietorul de lemne etc. Pe lângă acestea, artistul simțea nevoia să facă studii pregătitoare asupra decorului anumitor țesături populare, la cârțițe sau oprege, a unei opinci, a unui război de țesut, a unor furci rezemate pe un pălimar ca și când ar sta într-un rastel de arme. În vitrine, au fost adăugate câteva dintre fotografiile sale etnografice și peisajere – unele fiind planșe din Albumul România. În altă vitrină și-au găsit locul miniaturile din perioada sa de tinerețe în care-și portretiza clienții din protipendadă: Barbu Știrbei, Marișca Bibescu și Maria Obrenovici.

Această expoziție-studiu programată pentru doar 15 zile, a completat, în chip fericit, manifestarea, de mai mare anvergură și de mai lungă durată, ca posibilitate de vizionare, de la Cotroceni, și a relevat travaliul înfrigorat, dezvoltat pe mai multe planuri, al plasticianului.

Cele două expoziții demonstrează perenitatea operei lui Szathmari, artistul de talie universală al spațiului românesc, și interesul pe care încă îl poate suscita aceasta datorită prospețimii execuției și valorii informațiilor furnizate posterității, prin linie și pată de culoare sau umbră surprinsă pe placa fotografică.

Adrian-Silvan Ionescu

Conferința Internațională *Szathmari, pionier al fotografiei și contemporanii săi*, București, 14-16 mai 2012

Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a organizat, în intervalul 14-16 mai 2012, o conferință internațională menită a omagia personalitatea proteică a lui Carol Pop de Szathmari, plasat în avangarda eroică a făuritorilor limbajului artei fotografice.

Conferința a fost deschisă printr-o ceremonie militară din vremea Războiului de Independență înscenată de membrii Asociației „6 Dorobanți”. Purtând uniforme simple dar glorioase ale căciularilor care au reușit victorii la Grivița și Plevna, aceștia au dat onorul participanților la manifestarea științifică adunați

în parcul Academiei Române. Apoi a fost vernisată expoziția *Atelier Szathmari – de la desen la cromolitografie*, organizată de Cabinetul de Stampe în Sala „Theodor Pallady”.

Sedința, care s-a desfășurat în Aula Academiei Române, a fost deschisă de acad. Răzvan Theodorescu, Președintele Secției Artă, Arhitectură și Audiovizual care a rostit o caldă alocuțiune prin care a urat bun venit participanților și succes desfășurării lucrărilor.

Prezentările au fost făcute în română și engleză, stabilite ca limbi oficiale ale conferinței.

Prof. Larry Schaaf, istoric al fotografiei din Baltimore, Maryland, S.U.A., personalitate de mare renume pentru studiul perioadei timpurii a acestei tehnici vizuale, ce și-a legat numele de opera și corespondența lui William Henry Fox Talbot, a fost principalul conferențiar al acestei întruniri academice. Prelegerea sa, intitulată *Silver from Sunshine. The Photographic World of Szathmari* (Argint din soare. Lumea fotografică a lui Szathmari), a statuat, în chip admirabil, locul fotografului bucureștean în contextul dezvoltării tehnicii și evoluției acesteia spre culmile artei. Dr. Monika Faber de la Institutul de Fotografie Bonartes din Viena a prezentat apoi comunicarea *Industriefotografie im Vielvölkerstaat: Ein Beispiel aus dem Banat* (Fotografia cu tematică industrială în statul austriac multinațional: un exemplu din Banat) în care au fost prezentate și comentate fotografiile executate, în 1860, de Andreas Gröll pentru Societatea Privată Cesaro-Crăiască de Căi Ferate care deservea acea regiune periferică a Imperiului habsburgic. Dr. Silvana Rachieru, director al Institutului Cultural Român din Istanbul a făcut o sprintară dar profundă incursiune în tematica și stilul fotografiilor activi în cartierul Pera din acea mare capitală de imperiu, cu accent pe realizările remarcabile ale studiourilor lui Pascal Sebah și Abdullah Frères în prezentarea *De la portret de familie la propagandă imperială: fotografia în Imperiul Otoman*. Adriana Dumitran de la Biblioteca Națională a României s-a ocupat de *Grafica publicitară a cartoanelor fotografice ale lui Carol Szathmari*, stabilind prețioase indicii de datare. Cristian Graure de la Muzeul Banatului din Timișoara, în lucrarea *O nouă viziune asupra lumii Banatului secolului al XIX-lea văzut prin lentilele camerei stereoscopice*, a dat la lumină o suită de imagini de mare valoare documentară din mediul urban și rural al regiunii sale, completând, practic, intervenția avută de prof. Faber. O analiză a câtorva portrete domnești și interpretarea mobilurilor ce au dictat poziționarea modelului a făcut doctorandul Lucian Ciupei din Cluj în *Imaginea politică în viziunea lui Carol Pop de Szathmari*. Alfred Schupler, masterand la Departamentul Foto-Video al Universității Naționale de Arte a făcut o schiță monografică fotografului *Veress Ferenc* din Cluj, iar Adrian Stan, muzeograf la Ploiești, a prezentat *Fotografiile din atelierul lui Carol Pop de Szathmari în patrimoniul Muzeului Județean de Istorie și Arheologie Prahova*. În încheierea primei zile a conferinței a fost proiectat filmul documentar „Martorul”, din 2002, în regia lui Gabriel Cobaslian, după un scenariu și cu interpretarea lui Adrian-Silvan Ionescu, peliculă premiată la festivalul de film militar „Eserciti e populi” din Italia.

A doua zi a conferinței a debutat tot sub cupola Aulei Academiei Române. Dr. Ioana Vlasiu de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a făcut o interesantă paralelă între fotograful de secol XIX și un artist contemporan ce i-a valorificat opera în comunicarea *Fotografia ca loc de întâlnire a modernităților. Szathmari revizitat de Ion Grigorescu*. Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe al Academiei Române, care a contribuit capital la organizarea expoziției vernisată cu o zi mai înainte, a avut o salutară intervenție privind translarea artistului între diversele tehnici prin care își populariza creația (*Carol Pop de Szathmari. De la fotografie la heliochromolitographie și oleografie*). Cu specificul ei talent de a desluși poezia imaginii și de a vedea narațiunea ascunsă sub arhitectura compoziției, dr. Ruxandra Dreptu de la Universitatea Spiru Haret a prezentat, bilingv, comunicarea *Szathmari, fotograf-pictor al depărtărilor*. Tematica marțială a creației fotografului a fost evidențiată de Horia Vladimir Șerbănescu de la Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I” (*Carol Szathmari, fotograf militar*). Molnár Attila de la Asociația pentru Muzeul Fotografiei din Transilvania de la Miercurea Ciuc a adus unele lămuriri privind biografia și opera artistului în comunicarea *Portretul ascuns al lui Szathmari*. Dr. Ruxanda Beldiman de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a urmărit traseul interesului documentar al artistului pentru monumentele istorice în *Arhitectură civilă și ecleziastică în fotografia lui Carol Pop de Szathmari*. Având la dispoziție, spre studiu, cele trei exemplare ale albumului cu imagini emblematice din țară, Natalia Bangălă a făcut a serioasă analiză a acestora în lucrarea *Selecție de fotografii din albumele „România” de Carol Pop de Szathmari în colecțiile Cabinetului de Stampe ale Bibliotecii Academiei Române*. Emanuel Bădescu, de la aceeași instituție, a făcut o prezentare, destul de neclară, pierdută în excesive detalii colaterale subiectului, extrase din mai vechi texte editate de-ale sale din presa de vulgarizare, în *Fotografii executate de Carol Szathmari în colecția Cabinetului de Stampe ale Bibliotecii Academiei Române*. Colecționarul particular Ördög Róbert din Miercurea Ciuc a

avut o comunicare alertă și aplicată legată de circulația, în contemporaneitate, a operelor artistului (*Prețuri de licitație la fotografiile lui Szathmari*). Dr. Adrian-Silvan Ionescu a relevat legătura dintre doi creatori de marcă ai veacului al XIX-lea activi în București care, prin opera lor, au făcut cunoscută România peste hotare – *Carol Pop de Szathmari și Ulysse de Marsillac: două destine, o prietenie*.

În timpul pauzei de prânz a fost făcută o vizită la Cabinetul de Sampe unde participanții au avut prilejul să vadă o selecție din cele mai reprezentative fotografii ale artistului, care i-au entuziasmat, iar seara, după încheierea lucrărilor, oaspeții au beneficiat de o vizită privată la Muzeul Național Cotroceni. În cadrul expoziției retrospective *Carol Popp de Szathmari, pictor și fotograf* a fost organizată o mică solemnitate în cadrul căreia unora dintre personalitățile de vază participante le-a fost oferită moneta de argint, cu valoare nominală de 10 lei, bătută de Banca Națională a României cu ocazia bicentenarului, într-un tiraj de 500 exemplare, cu efigia lui Szathmari.

În ultima zi a conferinței a fost organizat un tur ghidat de oraș cu opriri la monumentele immortalizate de fotograf și adunate între paginile albumelor sale. Astfel, această întrunire de înaltă ținută academică a îmbinat contribuțiile originale ale participanților – însemnate pentru modul nou de abordare a operei artistului și a contemporanilor săi – cu aplicațiile practice în colecțiile Academiei și pe străzile Capitalei.

Adrian-Silvan Ionescu

ELENA POPESCU, *Mișu Popp. Reprezentant al academismului românesc. Pictura religioasă și pictura laică*, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, 2007, 294 p. +il.

Muzeul Național Brukenthal a organizat, în cadrul manifestării, deja de referință, *Sibiu – capitală europeană 2007*, expoziția retrospectivă a pictorului academist Mișu Popp (1827-1892), primind cu această ocazie premiul „Margareta Sterian”, cea mai înaltă gratificație din țara noastră pentru creație muzeografică și plastică. Volumul monografic care a însoțit expoziția reprezintă teza de doctorat a Elenei Popescu, susținută, în 2006, la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca.

Autoarea a numeroase studii de specialitate, cataloage de expoziții și proiecte curatoriale, Elena Popescu s-a apropiat de opera lui Mișu Popp cu ocazia cercetărilor care au stat la baza expoziției *De la Johann Martin Stock la Mișu Popp. Academia de artă din Viena și artiști din Transilvania și Banat în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea* deschisă la muzeul sibian în 1997. Aprofundarea academismului din perspectiva lărgită a metodologiilor istoriografiei de artă recente, analiza variantelor stilului de sursă vinează în mediul artistic românesc, mai cu seamă în zona Transilvaniei și a Banatului, precum și faptul apartenenței pictorului Mișu Popp la momentul auroral al epocii moderne din România, la mijlocul secolului al XIX-lea, au scos la lumină necesitatea reconsiderării prolificului artist transilvănean.

Mișu Popp nu a fost un novator sau un deschizător de drumuri în pictura românească, iar posteritatea critică a subliniat mai mult lipsurile operei sale decât calitățile care-l impun printre exponenții importanți ai academismului românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Având ca punct de pornire cele două studii clasice dedicate lui, cel al lui Virgil Vătășianu (1932) și cel al lui Ion Frunzetti (1956)¹, autoarea relansează situarea lui Mișu Popp mai presus de maestrul și colaboratorul său, Constantin Lecca, pe același plan cu Gheorghe Tattarescu, reprezentantul deplin al picturii academiste, și în proximitatea celui care face toate demarcațiile între medieval și modern în pictura românească, Theodor Aman (*Cuvânt înainte*, p. 11). Pe această teză, autoarea construiește un studiu riguros, realizând o monografie impresionantă, cu aparență definitivă.

După cercetarea îndelungată de teren a picturii religioase aflate în bisericile din Muntenia și din Ardeal, a lucrărilor existente în principalele muzee și realizarea inventarului celor aflate în colecțiile Muzeului Brukenthal (60 de tablouri), Elena Popescu prezintă gradat vastul material, în cadrul unei amănunțite cronologii care relevă, cu fidelitate, evoluția artistică și personalitatea pictorului. Volumul dezbate, în preambulul primelor două capitole, cadrul factual și teoretic al picturii românești de la 1800 până la Theodor Aman, făcând o analiză a transformărilor ideologice și estetice apărute în această perioadă, bazată pe studiul exhaustiv al cronicilor, cataloagelor, studiilor și monografiilor care au tratat subiectul în istoriografia de artă românească.

După ampla prezentare a perioadei de multiple prefaceri și interferențe din arta românească, delimitând aria noii orientări, influențată de Biedermeier-ul vienez și de un romantism difuz, în care se integrează și Mișu Popp, studiul explorează genul cel mai intens practicat din creația acestuia, pictura religioasă. Sunt prezentate selectiv 184 de ilustrații, comentate pornind de la descrierea monumentului istoric, a programului iconografic, a compoziției scenei religioase, a iconostasului și a icoanelor. Discursul se subîmparte în trei capitole: bisericile pictate în colaborare cu C. Lecca (1850-1864), frescele și iconostasele din Muntenia și Ardeal pictate individual, analiza scenelor și tablourilor cu temă religioasă. În comparația

¹ Studiu monografic îmbogățit de Ion Frunzetti în volumul său de sinteză *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, apărut la Editura Meridiane, în 1991.

celor doi meșteri, autoarea aprofundează opiniile înaintașilor, G. Oprescu și I. Frunzetii, și argumentează superioritatea pictorului brașovean prin contactul cu modelele mai avansate prilejuit de studiile la Academia de artă Sf. Ana din Viena. ”Deși era considerat de critica secolului XIX drept un academist sobru și calculat, prin arta sa religioasă artistul impune nu atât soluții iconografice cât mai ales stilistice preluate din pictura occidentală, reușind astfel să influențeze peren pictura românească de biserică” (p. 110).

Un capitol interesant, deși de mai mică întindere, este cel intitulat „Contingente stilistice și tematică europene în pictura lui Mișu Popp”. Pentru relevarea principalelor surse de inspirație din arta religioasă a lui Mișu Popp sunt prezentate comparativ câteva compoziții cu teme religioase similare din arta europeană: gravurile lui Gustave Doré (cu cea mai mare pondere), ale lui Dürer, pictura lui Rubens, Rembradt, a pictorului austriac Johan Rottmayr. Maniera în care artistul abordează pictura religioasă, raportându-se la prototipuri, este aceea în care imaginea trebuia să impresioneze, „venind cu o monumentalitate și o anume retorică a gestului, un demers apropiat de baroc, bine adaptat spiritualității ortodoxe, în ansamblul scenei” (p. 212).

Cealaltă parte a creației lui Mișu Popp, pictura laică, este analizată pe larg, pornind de la portret, capitolul cel mai consistent, continuând cu peisajul, natura statică, alegoria, scena mitologică și istorică. Portretistica este genul în care și-au făcut simțite cele mai novatoare tendințe pe care pictorul le-a asimilat din mediul artistic al timpului, ca și cele mai înalte calități ale plasticii sale. Autoarea analizează, cu acribie și acuratețe, caracteristicile și ponderea influențelor clasicismului, stilului Biedermeier și ale romantismului în portretele și autoportretele pictate de acesta, precum și în portretul istoric, de care artistul s-a apropiat realizând „Pantheon”-ul personalităților istorice românești. „Potretele sale, realizate sub influența stilului Biedermeier vienez și a atmosferei romantice a picturii italiene, au fost create într-o manieră personală, lăsând o profundă impresie, chiar și în zilele noastre, prin fina execuție, în timp ce idealizarea delicată a figurilor oferă o viziune completă a sentimentalismului nu departe de influențele artei engleze” (p. 216).

Studiul Elenei Popescu aduce, față de stadiul cercetărilor anterioare, date importante în cunoașterea subiectului: cronologia picturii religioase a lui Mișu Popp, identificări ale unor lucrări, stabilirea influențelor stilistice și tematică care au marcat arta acestuia, catalogarea picturii laice în acord cu standardele de specialitate (dată, dimensiune, tehnică, număr de inventar și bibliografie), considerații privind ierarhizarea unor lucrări în ansamblul operelor artistului. Temeinica cercetare pe teren, valorificarea patrimoniului și a unei bibliografii de specialitate exhaustive, scriitura îngrijită, precum și calitatea autoarei de a orchestra întregul material, fac din monografia dedicată lui Mișu Popp o realizare remarcabilă în istoriografia de artă românească.

Virginia Barbu

MINOLA IUTIȘ, *Portretul de șevalet în pictura românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea în patrimoniul Muzeului de Artă Iași*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2010, 200 p. + il.

Apărut sub semnătura Minolei Iutiș, muzeograf în cadrul Muzeului de Artă Iași, cu ocazia împlinirii a 150 de ani de la înființarea primei pinacotece naționale (Iași, 1860) în condiții grafice excelente la Editura Palatului Culturii din Iași, acest volum nu poate decât să ne bucure. În primul rând, pentru că este un catalog exhaustiv de colecție – publicații cu un astfel de specific au apărut mai rar, post 1989, dar și pentru că „prezintă întreaga colecție a pictorilor primitivi autohtoni și străini aflați în patrimoniul Muzeului de Artă Iași” (p. 7). Din bibliografia cercetată rezultă lipsa unor astfel de cataloage dedicate galeriei de „primitivi” din muzee.

Catalogul a fost precedat de o expoziție deschisă la Muzeul Unirii (2010), cu ocazia simpozionului organizat de Institutul de Heraldică și Genealogie „Sever Zotta” și intitulată „Portretul de șevalet în Țările Române la începutul epocii moderne”. În expoziție figura o selecție de portrete, parte dintre acestea fiind expuse pentru prima dată într-un spațiu public.

Volumul a fost conceput în două secțiuni, capitolele dedicate fiecărui artist, dispuși în ordine alfabetică, fiecare beneficiind de o fișă biografică, urmată de lucrările atribuite sau semnate de pictorul respectiv, precum și catalogul celor 62 de lucrări inventariate. Cele 16 capitole dedicate „zugravilor de subțire și pictorilor autohtoni” se deschid cu autorii anonomi, urmează în ordine Baron von Aretin, Gheorghe Asachi (1788-1869), Ion Balomir (1749-1882), Anton Chladek (1794-1882), Ienaki Ionașcu, Johann Kohler (1807-1848), Constantin Lecca (1807-1887), Gheorghe Lemeni (1813-1848), Niccolo Livaditti (1804-1860),

Gheorghe Năstăseanu (1812-1864), Constantin David Rosenthal (1820-1851), Giovanni Schiavoni (1804-1848?), Joseph-August Schoeft (1778-1860), Ludovic Stawski (1807-1887) și Karol Viale.

Deși aflate într-o stare de conservare nu tocmai bună, o serie de reproduceri au fost totuși incluse în volum. Ele pot spori volumul de informații ce țin de domeniul istoriei, genealogiei, istoriei costumului, fapt semnalat și de către autoare în textul introductiv.

Luat în ansamblu volumul se constituie cu precădere într-o istorie ilustrată a boierimii și burgheziei moldave contemporane începutului de secol XIX – portrete de aparat, bust, portrete de grup. Acestea sunt de altfel majoritare. Din tematică fac parte și pictura istorică – portrete de voievozi, sau copii după vechi maeștri (Gheorghe Asachi), o copie după Guido Reni, *Portret de fată* (Beatrice Cenci, inv. 1540) și *Portretul unui cardinal* (inv. 138).

Datorită faptului că portretul de șevalet a fost apreciat de către protipendadă, în ambele Principate, astăzi suntem în posesia unor importanți martori iconografici privind chipurile reprezentanților acesteia.

Volumul de față se prezintă ca un foarte bun instrument de lucru și o lăudabilă completare a fenomenul portretisticii primei jumătăți de secol XIX în ambele Principate.

Concepția grafică elegantă având copertă cartonată și ilustrații de buna calitate (imagini de ansamblu și detaliu), îl fac accesibil și amatorilor de artă, nu doar cercetătorilor, cărora le este destinat în primul rând.

Ruxanda Beldiman

ȘTEFANIA CIUBOTARU, *Viața cotidiană la Curtea Regală a României (1914-1947)*, Ed. Cartex, București, 2011, 554 p. + il.

Așa o carte de istorie poate furniza informații în afara domeniului ei strict de aprofundare a evenimentelor unei epoci sau a prezentării monografice a unui personaj ilustru din sfera politicii, diplomației sau armatei. Istoricul de artă cu oarecare aplecare spre documentarism poate, eventual, găsi referiri la diverși plasticieni ce și-au pus măiestria în slujba unui cap încoronat sau la opere ce au avut drept subiect momente epocale din trecutul glorios al patriei. Dar, cam atât! În cartea despre care tratăm mai jos se împletește, în chip armonios, istoria cu istoria artei în amplă analiză făcută de autoare vieții dușă de familia domnitoare. Înclinația spre arte a reginei Maria și orientarea făcută de ea programului Curții spre o existență condusă după precepte estetice constituie firul călăuzitor al întregului uvraj după a cărei lectură un istoric de artă cu specializare în epoca românească modernă se va găsi mai îmbogățit.

Ștefania Ciubotaru se ocupă de Familia Regală a României de multă vreme iar activitatea dușă sub arcadele Muzeului Cotroceni a apropiat-o, în mod firesc, de foștii locatari. Prezintă la majoritatea congreselor și sesiunilor de comunicări ce aveau drept temă Casa Regală sau pe unul dintre membrii acesteia, domnia sa a avut totdeauna intervenții interesante care prefigurau încununarea preocupărilor sale cu această monumentală lucrare de 554 pagini – inițial o strălucită teză de doctorat – *Viața cotidiană la Curtea Regală a României (1914-1947)*.

Încă din introducere, autoarea definește viața cotidiană și o diferențiază de viața privată. Se face precizarea că între existența publică și cea privată există o constantă interdependență. Tot acolo, autoarea enumeră sursele folosite pentru documentare, inedite și editate, un impresionant material de arhivă (Fondul Casa Regală, fondurile personale Brătianu, Argetoianu, Știrbey, Stârcea, precum și Fondul St. Georges de la Biblioteca Națională), urmat de presă și de memorialistică. Introducerea este, de fapt, un amănunțit studiu istoriografic al subiectului, lucru pe care mulți dintre autorii zilelor noastre nu-l mai întreprind, ca și când ar fi primii desțelenitori ai aceluia subiect.

În Capitolul I sunt făcute portretele membrilor celor trei familii regale din intervalul stabilit. Prezentarea acestor chipuri este palpitantă și se citește cu mult interes, fiind judicios punctată de citate din memoriile protagoniștilor. Dat fiind că perioada tratată începe cu anul 1914, nu ar fi fost rău ca în lucrare să fie prezentată, fie și tangențial, viața la minuscula curte de la Argeș unde se retrăsese regina Elisabeta după moartea regelui Carol I.

Sunt oferite amănunte interesante și picante: Elena Lupescu era femeie de moravuri ușoare; principesa Elena lipsește 9 luni de lângă prințul moștenitor în primii 2 ani de căsnicie iar după revenirea de la Palermo, după moartea tatălui ei, regele Constantin al Greciei, se închide în dormitor și-și refuză soțul; e explicată

cauza confuziei creată în presa străină în privința numelui Dudaiei, acela de Magda și nu cel real, de Elena, din cauza slabei documentări a ziaristei care afirma că aceasta fusese călăreată de circ!; când se stabiliseră la Paris, în 1926, Carol Caraiman și companioana sa duceau o viață simplă, făcându-și singuri gospodăria, până să angajeze o cameristă și o bucătăreasă; căsătoria celor doi din 1947 pare a fi fost precipitată de șiretlicul Dudaiei care mima boala incurabilă spre a-l hotărî pe Carol să legalizeze relația; remarcabilă clarviziunea prințului moștenitor – care ascundea, de fapt, și o notă de egoism – când afirma că „în 20 de ani, România, ca toate celelalte țări, va fi republică; de ce să fiu împiedicat atunci să trăiesc cum vreau”. Este amuzantă caracterizarea făcută de regele Ferdinand fiului său „Carol este ca șvaițerul: excelent dar cu prea multe găuri”. La fel de elocventă este caracterizată principesa Elisabeta de mama sa, regina Maria, drept „un fel de statuie vie”.

Autoarea afirmă, cu justete, că afecțiunea arătată de cuplul regal Maria-Ferdinand progeniturilor nu a putut compensa educația acestora: părinții „nu au fost mari educatori” iar curtea a reprezentat „un mediu delăsător în care fiecare copil regal a crescut în voia lui”. De aici carențele în educația lor. În fragmentul dedicat relației Carol II-Elena și fiul lor, regele Mihai, se tratează foarte mult despre educația copilului: deși a vorbit cu oarecare greutate dovedea precocitate în alte domenii (fotografia la 3 ani, călărea la 4 și conducea o mașină la 6 ani).

Interesantă procedura prin care, pentru anularea căsătoriei de la Tohani a prințului Nicolae cu Ioana Dolette, C. Argetoianu, în calitate sa de ministru de interne, a dispus confiscarea registrului stării civile din acea localitate, copierea sa integrală – mai puțin pagina care conținea actul de căsătorie –, returnarea copieii la primărie, predarea originalului regelui Carol II și destituirea primarului.

Capitolul II, *Venituri și cheltuieli la Curtea Regală*, abundă în detalii privind acest aspect prea puțin abordat de alți cercetători dar foarte important pentru viața zilnică de la reședințele suveranilor. Următorul, *Locuința Familiei Regale*, completează imaginea deja cunoscută a reședințelor și explică interesul reginei Maria pentru artele decorative și pentru impunerea propriului stil în tot ceea ce făcea. Acest capitol este cel mai interesant pentru istoricul de artă și revelează, în amănunt, planimetria, decorul exterior și interior, mobilierul și colecțiile de artă, grădinile și împrejurimile pitorești ale amplasamentului castelelor de la Cotroceni, Peleş, Pelișor, Foișor, Copăcenii, Scroviște, Bran, Balcic și Mamaia. Aprecierile sale și unele informații inedite descoperite în arhive și note memorialistice aduc importante completări unor lucrări, mai vechi și mai noi, dedicate exclusiv acestui subiect, cum ar fi *Le Château de Peleş à Sinaia* de Călin Demetrescu (în *Revue des Monuments Historiques*, no. 168, Paris 1990), *Castelul Peleş, expresie a fenomenului istoric de influență germană* de Ruxanda Beldiman (Ed. Simetria, București, 2011), *Castele, palate și conace din România* de Narcis Dorin Ioan (Ed. Fundației Culturale Române, București, 2001), *Castelul Bran. Reședință a reginei Maria și a prințesei Ileana* (Ed. Tritonic, București, 2003), *Reședințe și familii aristocrate din România*, ambele de același autor anterior menționat (Ed. Institutului Cultural Român, București, 2007), *Palate și colibe regale din România. Arhitectura și decorația interioară în slujba monarhiei* de Marian Constantin (Ed. Compania, București, 2007).

Autoarea se avântă în analiza gustului și a rafinamentului îmbrăcămînții în Capitolul IV, *Vestimentația la Curtea Regală*. În preambul, este definită moda și se identifică aportul îmbrăcămînții la marcarea statutului corect. Dintre toți membrii familiei, regina Maria era cea mai interesată de veșminte pe care le descria adesea în jurnal și în mai toate scrierile sale. Și nu numai pentru sine cât și pentru suită căci, la încoronarea din 1922 de la Alba Iulia, suverana și-a dorit ca toate doamnele să poarte anumite nuanțe, în special auriu/argintiu, albastru-regal și mov pentru că, așa cum spunea, „Nu doresc o încoronare modernă, cum ar putea avea și altă regină. A mea să fie în întregime medievală.” Sunt enumerate toate casele de modă celebre din străinătate, care furnizau toalete pentru regină, ca și acelea pentru rege, care erau mai mult firme locale. Lipsesc însă referirile la uniforme militare pentru că amândoi, atât Ferdinand cât și Maria, aveau un stil personal în acest sens: în timpul Războiului cel Mare, suveranul purta la cingătoare un cuțit de vânatoare cu mâner de corn în locul sabiei ori baionetei reglementare iar pe vreme rece puneă un macferlan cu lungă pelerină și nu mantaua ofițerească obișnuită; la căciula de cavalerie, pe care adesea o purta, avea o flamă de postav terminată în unghi și nu rotundă, ca la ceilalți cavaleriști; regina purta o ținută semicazonă când a intrat în București, în parada victoriei, pe 18 noiembrie 1918, cu o pelerină atipică și o căciulă de formă mai mult rusească decât românească. Nici la epoca următoare nu sunt date prea multe lămuriri despre ținutele militare, atât de variate, pe care le-a instituit regele Carol al II-lea, care era mare amator de uniforme.

Sunt aduse, pentru prima oară, la cunoștință regulamentele introduse, în 1931, pentru portul demnitarilor și funcționarilor superiori ai Curții în diverse ocazii, la ceremonii ca și în serviciul de zi cu zi.

La etichetarea a două portrete ale regelui Ferdinand (p. 323) se strecoară câteva erori: în fotografia din stânga, uniforma purtată nu este aceea a Regimentului 4 Roșiori ci a unui general de cavalerie, în mare ținută, iar în cea din dreapta nu este vorba de uniforma Batalionului 1 Vânători ci tot aceea de cavalerie, dar de mică ținută. În perioada când au fost luate aceste cadre, Ferdinand nu era încă rege, ci prinț moștenitor și deținea funcția de Inspector General al Cavaleriei. Pe pagina următoare este un alt portret ce-l reprezintă pe monarh, după specificarea autoarei, „în uniformă de mareșal al Armatei Române”. Și aici este o inadvertență, fiindcă nu exista o ținută anume pentru mareșali ci, la uniforma de model reglementar pentru generali, se purtau epoleții pe care, ca semn distinctiv, erau două bastoane de mareșal, încrucișate, confecționate din metal alb, spre a se diferenția de fondul auriu al galonului pe care erau aplicate.

Preocupările pentru vestimentația capetelor încoronate nu s-a încheiat, pentru autoare, odată cu apariția acestei cărți. Ca dovadă a interesului pentru aceste aspecte – trecătoare dar atât de recompensante pentru privire ca și pentru hrănirea eului personal – stă recentul studiu *Modă, stil și eleganță la curtea Regelui Ferdinand I*, semnat de dr. Ciubotaru în revista „ASTRA”, serie nouă, nr. 3-4 (327-328)/2011, p. 26-39.

Capitolul V, *Masa și alimentația la Curtea Regală*, ar putea constitui, singur, un *best-seller*, la fel ca lucrarea lui Brillat-Savarin. Este consemnat orarul și meniul în vremea fiecărui rege. De la sobrietatea proverbială de la curtea primului rege al României, în timpul domniei nepoților Ferdinand și Maria se produce o schimbare radicală prin introducerea modei britanice de servire a mesei, mai lejeră și mai suculentă, în locul celei prusace, frugale și cazone. Astfel, în vremea lui Carol I se lua micul dejun la orele 6 a.m., un prânz ușor la 12 (sau 1 p.m. când se aflau, vara, la Sinaia) și cina la 18 pe când urmașii săi luau micul dejun la 9 și uneori chiar mai târziu din cauza obișnuitei întârzieri a regelui, prânzul la 13,30, la 17 *five o'clock tea* și cina la orele 20. Pe mai multe pagini sunt prezentate meniurile mai multor dineuri oficiale cum, la fel, pe următoarele pagini sunt date *in extenso* meniurile din vremea regelui Carol al II-lea. Este furnizată o informație interesantă dar și amuzantă privindu-l pe acesta din urmă care, foarte exigent și nu totdeauna mulțumit de ceea ce mânca, făcea observații în condica de meniu „mai ales când era bucătarul Carol Hüttle de serviciu”. Meniul, relativ sărac, al suitei și al personalului inferior din administrația Curții în vremea domniei regelui Mihai I se explică prin starea de război, care impunea multe restricții și privațiuni. Nici masa regală nu era mai bogată; dimpotrivă, față de cea de la curtea bunicilor și a tatălui său, era chiar frugală iar, în unele cazuri, s-ar putea spune că masa regală era chiar mai săracă decât aceea a curtenilor (așa cum s-a întâmplat pe 24 ianuarie 1942 când, pentru suveran s-a servit șalău cu unt, legume de sezon, salată și clătite cu dulceață în vreme ce suita a avut mămăliguță cu brânză, chiftele marinate cu tarhon, piure de cartofi, bavareză și cafea). De precizat că unele dintre meniurile păstrate dateau din perioada Postului Mare sau a Postului Crăciunului și atunci era firesc să fie servite mâncăruri în concordanță.

Acest capitol este abundent ilustrat cu meniurile, tipărite cu artă și purtând câte o imagine reprezentativă pentru prilejul cu care au fost oferite respectivele dineuri. Unele sunt foarte simple, doar dactilografiate pe un cartonaș ce are în partea de sus stema regală în timbru sec. Dar, în alte cazuri, lista de bucate este doar un element marginal în cadrul unei compoziții ample așa cum sunt meniurile pentru încoronarea de la Alba Iulia din 15 octombrie 1922 – cu regele Ferdinand trecând călare pe sub un arc de triumf, în fruntea cortegiului –, sau pentru ziua de naștere a regelui Carol al II-lea din 1938 – cu un peisaj montan pe care se profilează, majestuos, Castelul Peleş. Curioasă din fire și gândindu-se că și cititorii cărții sale ar fi curioși să afle ce gust aveau și cum se preparau anumite feluri de mâncare servite la Curte, autoarea consultă niște cărți de bucate din epocă – pe H. Pellapart, pe Emile Guichard și C. Waygart – și oferă câteva rețete: caviar pe bilni și sos muslin. Astfel, gurmanzii își pot satisface pofta suscitată de lectura savuroaselor pagini de gastronomie regală!

Din Capitolul VI, *Timpul liber la Curtea Regală*, se vede că, total diferit de rigidul rege Carol I pentru care nu erau de conceput recreația și distracția ci doar muncă-muncă-muncă, noii suverani aveau câte un hobby pe care și-l cultivau ca orice om obișnuit: echitație, pictură, fotografie, filatelie, studii botanice, automobilism. Proiecțiile de filme erau, de asemenea, una dintre atracțiile mult gustate de familia regală. Regina Maria făcea adesea, în *Însemnările zilnice* (publicate, parțial, în ultimii ani), multe referiri la asemenea vizionări și comenta diverse pelicule care o încântaseră, precum acelea ale lui D.W. Griffith (*Way Down East*), Fritz Lang (*Nibelungii*, *Dr. Mabuse*), dar și multe filme western pe care, călătoria din 1926 în Statele Unite, i le readuce în memorie când străbate preeriile și Munții Stâncoși. Unul dintre actorii preferați

ai suveranei era germanul Konrad Veidt care interpreta personaje sadice, violente, periculoase, în filmele de groază expresioniste. Regele Carol al II-lea era chiar și mai pasioant de cea de-a șaptea artă, având proiecții seară de seară, chiar cu mai multe filme deodată, așa cum își nota în jurnal, comentând cu multă competență jocul actoresc și subiectul ales pentru ecranizare. Autoarea face remarcă: „Regele devenise dependent de cinematograf.” Aprecia filmele românești și-și propunea să-i încurajeze pe regizorii merituosi, precum pe Ion Șahighian. De Tudor Posmantir, fost operator în Serviciul Foto-cinematografic al Armatei în timpul Războiului cel Mare și companion de drumetrie în voiajul întreprins de principe în jurul lumii, în anul 1920 – în urma căruia produce filmul documentar *Peste mări și țări* – devenit apoi șeful Serviciului Cinematografic al Casei Regale, era legat și din alte considerente: acesta i-o prezentase pe Elena Lupescu.

Tot aici sunt inserate niște interesante subcapitole dedicate călătoriilor în țară și în străinătate ale membrilor familiei regale, între care voiajurile reginei Maria la Paris în 1919 și în America, în 1926, ocupă pasaje însemnate, bine documentate și excelent ilustrate. Felul în care erau serbate Crăciunul și Paștele la Curte oferă subiectul unui alt subcapitol. Felicitările tipărite pentru acele ocazii și-au găsit locul potrivit în iconografia cărții.

Din Capitolul VIII, *Sănătate, boală și moarte la Curtea Regală*, reiese că suveranii sufereau ca orice om; doar moartea avea o altă însemnătate și alte urmări decât într-o familie obișnuită. Ceremoniile funerare pentru regele Ferdinand, în 1927, apoi pentru regina Maria, în 1938, sunt descrise în detaliu.

Lucrarea se încheie cu un capitol de concluzii și o amplă bibliografie foarte bine organizată.

Un cuvânt trebuie spus despre bogata ilustrație ce valorifică la maximum Fototeca Muzeului Național Cotroceni, aproape necunoscută marelui public, precum și imagini de la Arhivele Naționale și din colecțiile Muzeului Internațional al Fotografiei de la Casa George Eastman din Rochester, statul New York. Selecția este excelent făcută pentru a prezenta pe membrii familiei la diverse vârste și în diverse ipostaze, atât la ceremoniile curții cât și în timpul liber, relaxându-se pe o terasă a castelului Peleş, pe o pajiște din pădure sau pe o plajă de la mare. Astfel, o vastă colecție de imagini – unele inedite – este pusă în circulație spre beneficiul acelor care sunt interesați de destinul familiei regale.

Autoarea nu se limitează doar la familia domnitoare ci inserează și portretele unora dintre rudele și prietenii acesteia – regii George al V-lea al Angliei, Constantin al Greciei, Alexandru al Iugoslaviei, Ernest de Hessa, Maruca Cantacuzino, Martha Bibescu, Barbu Știrbey, colonelul Joseph Boyle –, sau al celor aflați în slujba coroanei, precum arhitectul Paul Gottereau sau creatorii de modă Jean Patou, Redfern, Paul Poiret și Coco Chanel, completând astfel panorama unei lumi. Din păcate, calitatea tiparului lasă mult de dorit. Acest fapt este compensat totuși de rigoarea cu care autoarea a întocmit lista ilustrațiilor, fiind atentă la identificarea corectă a personajelor, la datare și la specificarea provenienței acestora (lucru pe care, din nefericire, mulți autori îl ignoră). O regretabilă lipsă este aceea a indicelui de nume ce, la o lucrare de asemenea anvergură, se cerea, cu necesitate, pentru a depista, cu ușurință, personaje și locuri despre care e vorba în interior.

Ne bucură faptul că, deși încă tânără, autoarea nu a căzut în păcatul abordărilor conceptuale de care suferă majoritatea colegilor săi de generație care din iconoclastism ori din dorința de a fi originali – sau, mai sigur, dintr-o lipsă de entuziasm pentru studierea surselor – evită prezentările detaliate ale faptelor și descrierile savuroase, investite cu valențe literare, ce conferă agreabilitate lecturii și o mai largă difuzare a informației. Fără a avea studii de specialitate în domeniul istoriei artei, autoarea s-a „perfecționat la locul de muncă” și a putut elabora o lucrare consistentă în analize plastice și judecăți de valoare pertinente, ceea ce-i face mare cinste.

Viața cotidiană la Curtea Regală a României (1914-1947) a Ștefaniei Ciubotaru este o lucrare merituosă menită a completa istoria evenimentială – fie ea politică, fie diplomatică sau militară – cu imaginea firească, umană, a suveranilor, pigmentată cu bucurii și tristeți obișnuite, aidoma oricăruia dintre supușii lor, dar și cu fală, strălucire și sublimul specifice ambianței aulice.

Adrian-Silvan Ionescu

DOINA LEMNY, *Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, Fage Éditions, Lyon, 2011, 116 p. + il.

Un oval pur desenat, oriental șlefuit, cu trăsături îndulcite de tenul creol și ochii luminoși, figura Lizicăi Codreanu (1901-1993) a rămas în istorie prin câteva fotografii memorabile: captivă în „laboratorul sculpturii moderne”, asimilată atmosferei serene a atelierului lui Brâncuși, și în geometria exuberantă a costumelor și decorurilor „teatrului în culori” inventat de Sonia Delaunay. Cu un parcurs individual atipic, independent, dezvoltând o concepție proprie a mișcării sub imperiul inspirației apărute la interferența artelor, fără a străluci printre „stele” de talia unor dansatoare ca Isadora Duncan, Loïe Fuller sau Martha Graham, Lizica Codreanu s-a aflat în centrul artistic parizian în anii '20, colaborând cu mari artiști ai avangardei europene: Constantin Brâncuși, Erik Satie, Sonia Terk-Delaunay, Fernand Léger, Tristan Tzara, Marcel Mihalovici, Darius Milhaud.

Din cele câteva mărturii ale vieții sale – un puzzle incomplet format din fotografii, secvențe de film, programe de spectacol, articole de ziar și scrisori – Doîna Lemny încearcă, în cartea sa *Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, să contextualizeze toate datele cercetării, asumându-și anevoioasa sarcină de a recrea o existență.

Interogațiile asupra creației ținând de o artă efemeră, relaționările dansatoarei cu mediul în care toate artele concură la un spectacol „total”, după modelul baletelor ruse, importanța frecventării, împreună cu sora sa, sculptorița Irina Codreanu, atelierului brâncușian, precum și evenimentele existențiale care au conturat un destin aparte, au stat la baza cercetării. Autoarea oferă o perspectivă bogată subiectului, de o coerență substanțială în raport cu încercarea anterioară a monografiei dedicate Lizicăi Codreanu², realizând o lucrare ce extrage din istoria personală a dansatoarei semnificații mai largi ce luminează din noi unghiuri întreaga epocă. Cartea este structurată în șase capitole, urmărind o desfășurare cronologică, ilustrată cu materiale documentare în mare parte inedite, provenind din arhiva personală a lui François Fontenoy, fiul Lizicăi Codreanu. Instrumentele de lucru precum cronologia, punctată cu ilustrații adecvate, indicele și o bibliografie care denotă interesul genuin al autoarei pentru fenomenul dansului modern, adaugă eleganței biografiei rigoarea științifică.

Urmărind evoluția artistei din tinerețe, primul capitol, *Bucarest, le rêve de la danse*, prezintă ambianța culturală a Micului Paris, înainte de Primul Război Mondial, familia de bună condiție a Lizicăi și cadrul seratelor artistice în care debutează aceasta. Autoarea creează un tablou sintetic al mediului artistic românesc din care au descins nume importante ale avangardei europene, evidențiind relațiile strânse cu civilizația franceză, înregistrează situația învățământului artistic românesc și a dansului, neorganizat într-un sistem la acea dată.

Ajunsa la Paris în 1919, Lizica Codreanu ia contact cu comunitatea românească prin intermediul compozitorului Marcel Mihalovici, care îi va face legăturile cu personalități ale literelor și artelor din cercurile în vogă care prizeau muzica și dansul. Prin intermediul acestuia surorile Codreanu îl vor cunoaște pe Brâncuși, în 1922, devenind oaspeți permanenți ai atelierului, apropiați care vor purta cu maestrul lor o corespondență asiduă timp de treizeci de ani. Prietenia celor trei, cărora Brâncuși le rezervă întotdeauna o primire călduroasă în atelier, tratându-i ca pe niște „copii de suflet”, va fi evocată pe parcursul întregii cărți. În acest capitol, intitulat *Paris, le début d'une nouvelle vie*, sunt concentrate cele mai importante realizări ale artistei, de la apariția, în 1921, care o impune ca interpretă la serata inaugurării Universității cinematografice, până la consacrarea sa, în 1926, cu ocazia filmului *Le P'tit Parigot* de René le Somptier, al cărui afiș a făcut istorie prin figura de „garçon manqué” a Lizicăi și prin costumele zigzagat, creat de Sonia Delaunay, „qui semble lui donner des impulsions vives comme des éclaires” (p. 62).

Colaborarea cu Sonia Delaunay a fost una dintre cele mai fructuoase aspecte ale carierei sale, alături de rolul de ghid spiritual și afecțiunea paternală pe care Brâncuși i-a arătat-o constant. Aprecierea din partea Soniei, care vedea în Lizica „o eliberatoare a imaginației”, a antrenat nu numai o încercare de adaptare la costumele și decorurile futuriste, din perspectiva interpretării, dar și o aprofundare a creației coregrafice ca forță particulară de expresie, ducând la o limpezire și rafinare a stilului său de dans. Prezentarea evenimentelor la care a participat, descrierea relațiilor cu personalitățile cu care s-a intersectat în perioada de maximă activitate, sunt susținute de ecourile elogioase din presa timpului (*Comoedia*, *Gazette des Sept Arts*, *Le Figaro*) și prin analiza programelor de spectacole, printre care ineditul afiș creat de Larionov al cărui desen cubist este o perfectă ilustrare a mișcărilor descompuse din coregrafia Lizicăi (*Grand bal travesti/transmental*, salle Bulier, 23 februarie, 1923). Doîna Lemny reușește să lumineze episodul enigmatic al colaborării

² Dragoș Morărescu, *Lizica Codreanu și avangarda pariziană*, București, Aritmos, 2002.

neconcretizate cu Fernand Léger, neclar în corespondența lor, intuind inapetența Lizicăi pentru rigiditatea decorurilor cubo-futuriste ale lui Léger și preferința pentru costumele Soniei Delaunay.

Analizând avangarda din lăuntrul experimentalismului care a facilitat împrumuturi ale limbajelor între domeniile literaturii, artelor și spectacolului, Doina Lemny este interesată de domeniul dansului reflectat în sculptură, temă provenită din gândirea estetică a finelui de secol XIX. Admirând sculpturile care rezolvă dificila ecuație dintre densitatea materiei amorfe și fluiditatea vitală a mișcării, cercetătoarea subliniază importanța dansului în impulsionarea noilor reprezentări ale spațiului cucerite în epoca modernă. Numeroși artiști – Rodin, Bourdelle, Brâncuși, Duchamp-Villon, Arp, Pevsner, Gonzalez – au abordat subiectul sau au integrat ideea dansului în concepția spațială a lucrărilor lor, autoarea aprofundând acest paralelism între dans și sculptură într-un articol recent intitulat *Come scolpire la danza? La riposta di Brancusi*³. Deși a fost înconjurat de dansatoare, Brâncuși nu a sculptat nici una. El nu face trimiteri directe la subiect, găsim aluzii mult mai subtile pentru o artă pe care o admira.

Raporturile dintre Brâncuși și Lizica Codreanu, sub aspectul contaminărilor dintre arte, se concentrează în episodul cooperării lor în vederea unei reprezentării pe muzica lui Satie, Lizica dansând, Brâncuși oferind costumele, ambientul și imortalizarea prin fotografie. În opera lui Brâncuși, o singură lucrare ar putea s-o evoce pe Lizica, *Vrăjitoarea* (1922), apariție inedită în opera sculptorului, ipoteză lansată de Barbu Brezianu, preluată apoi de Doina Lemny în volumul său *Constantin Brancusi*⁴, reluată și adâncită în cartea de față. Bazată pe o observație sagace, autoarea interoghează raportul invers al relației, avansând ideea reflexiei sculpturii în dansul Lizicăi. Mișcările sale când unduitoare, când pietrificate (cubist) se integrau perfect ansamblului sculpturilor lui Brâncuși, de unde se poate deduce un mimesis al formelor brâncușiene, la nivel corporal, care a dus la cristalizarea unei *nouvelle esthétique à l'origine du „regard” de Brancusi qui la photographie alors qu'elle exécute une performance à l'atelier sur les Gymnopédies d'Erik Satie* (p. 35).

Capitolul *L'Aventure orientale* descrie perioada de cotitură din viața artistei, începând din 1926, anul căsătoriei cu Jean Fontenoy – jurnalist, romancier, traducător, comunist înveterat, consumator de opiu. Plecarea în China, nașterea fiului François Fontenoy, lungi călătorii de cunoaștere a tradițiilor locale ale dansului oriental, îmbolnăvirea de malarie, descoperirea filosofiei buddhiste și a practicii yoga, sfârșitul mariajului nefericit – înlănțuirea tuturor aceste evenimente, într-un răstimp de aproape zece ani, au schimbat destinul Lizicăi Codreanu, punând capăt pasiunii sale pentru dans. Depășirea maladiilor trupului și ale sufletului prin yoga a determinat-o să reflecteze asupra unei metode originale de vindecare, în care se topeau cunoștințele de anatomie, experiențele dansului modern, practicile populare de vindecare din cultura de origine. Doina Lemny evocă aici legăturile dintre România și India și, desigur, atmosfera atelierului în care Lizica a fost adesea martora reflecțiilor lui Brâncuși despre Milarepa.

În 1938, Lizica deschide la Paris primul cabinet psihosomatic, o întreprindere de pionierat la acea dată, cu răsunet imediat, așa cum rezultă din articolul apărut în revista *Vogue*, în august 1938, *Hatha-Yoga et la beauté*. Metoda Lizicăi, adaptată fiecărui pacient în parte, asistată și de personal medical, a adus cabinetului faimă și o galerie întreagă de celebrități: Olivia de Havilland, Peter Ustinov, Eugen Ionesco, directorul Charles Munch, ministrul Paul Reynaud, prințesa Grace de Monaco, ducele și ducesa de Windsor, contele și contesa de Paris, familia Ricci, Coco Chanel și alții. Într-o lucrare de circulație academică, intitulată *Sagesse et folie du corps. Préface à une psychologie des viscères*, Lizica Codreanu încearcă împreună cu scriitorul Franco Lucentini să sistematizeze practica sa, combinând estetica și terapia, împreună cu noile achiziții ale psihologiei și psihanalizei, în plin avânt în acea perioadă.

Cartea Doinei Lemny este un tablou veridic al epocii, în care diverse aspecte ale realității culturale și umane se luminează reciproc, pe fundalul peisajului social-politic.

Imaginea de ansamblu a avangardei artistice europene este completată prin traseul artistei care polarizează, în manifestările efemere ale dansului, cele mai novatoare tendințe ale artei moderne. Figura lui Brâncuși iese adesea la suprafață ca un leitmotiv subteran, ca un curent greu de joasă frecvență, relevat în momentele de cumpănă ale vieții artistei, ca un adevărat ghid spiritual, ascuns în templul său din centrul lumii artistice din prima jumătate a secolului XX. Scriitura alertă și cizelată, împreună cu o prezentare grafică de excepție, fac din *Lizica Codreanu, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne* o lectură pasionantă și fructuoasă.

³ În catalogul expoziției *Canova e la danza*, Museo e Gipsoteca Antonio Canova, Possagno, Treviso, 2012.

⁴ *Constantin Brancusi*, Paris, Oxus, 2005.

DOINA LEMNY, *Brancusi & Gaudier-Brzeska. Points de convergence*, L'Echoppe, Paris, 2009

Începuturile artei moderne nu încetează să-i fascineze pe istoricii de artă. Perioadei efervescente de până la Primul Război Mondial îi este dedicat și micul volum al reputatei cercetătoare a operei lui Brâncuși, Doina Lemny, despre Brâncuși și Henri Gaudier-Brzeska. De astă dată autoarea se oprește asupra dialogului pe care opera celor doi pionieri ai modernității în sculptură – românul Brâncuși, stabilit la Paris și Henri Gaudier-Brzeska, francezul ajuns la Londra, dispărut pe front la numai 23 de ani – l-a întreținut indirect. Cei doi s-au întâlnit în 1913 cu ocazia unei călătorii scurte a lui Brâncuși la Londra, fără a avea ocazia să se cunoască mai îndeaproape. Doina Lemny reconstituie, sprijinindu-se pe o cunoaștere amănunțită a parcursului biografic al celor doi și a receptării artei lor în stricta contemporaneitate, drumul comun într-o oarecare măsură, care i-a dus pe cei doi artiști dincolo de hotarele clasicismului academizant, încă înfloritor în jur de 1900, dar și dincolo de realismul psihologizant al lui Rodin, cu toată admirația pe care atât unul cât și celălalt i-au purtat-o. Brâncuși a sculptat o scurtă perioadă în spiritul lui Rodin, dar cu un puternic accent personal, dacă avem în vedere capetele de copii sau bustul pictorului Nicolae Dărăscu, iar Gaudier-Brzeska elogia într-o scrisoare către Sophie Brzeska, forța emoțională a personajelor și caracterele pregnante ale sculpturii lui Rodin. Un alt „punct de convergență” semnalat de autoare este interesul ambilor pentru artele primitive, comun desigur și altor artiști de avangardă în acei ani. Gaudier-Brzeska frecventa gruparea londoneză de avangardă Vortex care reclama eliberarea de trecut și mai ales de tradiția victoriană. Doina Lemny se oprește asupra textelor pe care Gaudier-Brzeska le publică în singurele două numere ale revistei *Blast*, revelatoare pentru radicalitatea cu care foarte tânărul artist înțelegea să se situeze față de tradiția sculpturală, dar și față de contemporanii săi. El însuși se consideră printre cei care își aduc contribuția la victoria ideilor novatoare și îi menționează pe Epstein, Brâncuși, Dunikowski, Archipenko, Modigliani. Gustul pentru primitivism este corelativ abandonării modelajului în favoarea cioplitelui, faimoasa *taille directe*, devenită emblemă a modernității în sculptură pentru o bună parte a secolului XX. Brâncuși descoperă arta romanică, arta africană, artele orientale, frecventând muzeele pariziene. Gaudier este un vizitator asiduă al British Museum. Amândoi cred că cioplitul este calea directă de acces la adevărul materiei. Abrevierile primitivizante caracterizează de altfel și portretul în cărbune în care Gaudier îl schițează pe *Brs*.

Interesul pentru sexualitate este o altă latură comună celor doi, așa cum apare în lucrarea *Prințesa X* a lui Brâncuși, care a stârnit scandal la vremea expunerii ei, și la Gaudier în portretul falic al lui Ezra Pound, pus în legătură cu sculptura de pe Insula Paștelui.

Dar poate că locul unde întâlnirea lor a fost cea mai durabilă sunt scrierile lui Ezra Pound, cele de la începutul secolului, dar și cel târziu de după 1950, în care rămâne fidel convingerilor sale de tinerețe și artiștilor pe care îi descoperise și elogiase încă de atunci. Comentariile Doinei Lemny luminează acest episod semnificativ al începuturilor artei moderne cu competența și rigoarea unui excelent specialist în domeniu, aducând în prim plan și coroborând informații și documente necunoscute sau neluate în seamă.

Ioana VlasIU

VICTORIA ROCACIUC, *Artele plastice din Republica Moldova în contextul socio-cultural al anilor 1940-2000*, Chișinău, Editura Atelier, 2011, 276 p. + il.

Cititorului din România îi va fi greu să digere recent apăruta carte a Victoriei Rocaciuc. Necunoscute, ciudate, anacronice, distorsionate – uneori revoltătoare –, îi vor părea consumatorului de artă contemporan acele realități, evenimente, discursuri, decizii, judecăți de valoare pe care le prezintă, le abordează, le analizează și – în multe cazuri – chiar le „traduce” ad litteram din rusește conștiințioasa cercetătoare de la Chișinău. Totuși, aceasta a fost – dacă nu întru totul, cel puțin în partea consemnată de documentele de arhivă (mai ales de documentele Arhivei organizațiilor social-politice, timp de decenii inaccesibile!), de procesele verbale ale unor uniuni de creație (cea a artiștilor plastici, cea a scriitorilor ș.a.), de succinte articole,

cataloage sau reportaje de presă, de memoriile oamenilor de cultură și de investigațiile istoricilor din generațiile precedente – condiția artei și a artistului plastic din Republica Moldova în perioada ce a urmat fatidicei date de 28 iunie 1940. Ruptura cu arta din perioada interbelică a fost totală și extrem de brutală, iar impunerea așa-numitului *realism socialist* a depășit cu mult parametrii unui obișnuit act de aculturație, căpătând proporțiile și urgența unui decret de mobilizare forțată pe timp de conflagrație.

Despre noțiunea de *realism socialist* s-au scris (și se scriu până în prezent!) mii de studii: de la elogieri și emulații encomiastice (de tristă faimă!) până la analize pertinente ale fenomenului – analize, începute încă în perioada *restructurării gorbacioviste* și urmate de cercetările din ultimele două decenii. Victoria Rocaciuc nu face excepție: interogația – ironică în subsidiar – din primul paragraf al cărții („Realismul socialist – stil sau ideologie?”) este sugestivă în acest sens. După o prezentare sumară a etimologiei și a semnificațiilor istorice ale noțiunii de „realism”, după o trecere în revistă a principalelor fenomene artistice din secolele XIX-XX cărora li s-a atribuit acest nume (realismul critic, suprarealismul, realismul mizerabilist postbelic, neorealismul, realismul magic, grupul verist al pictorilor realității, realismul angajat latino-american, realismul fascist italian sau german, hiperrealismul american etc.), autoarea purcede la definirea *realismului socialist* (numit inițial, la începutul anilor '30 – *realism revoluționar!*) raportat la contextul ambiant și la coordonatele spațio-temporale ale ultimei republici unionale sovietice⁵. Cercetătoarea remarcă just faptul *multitudinii, diversității și evoluției în timp a opiniilor referitoare la acest concept teoretic* (p. 15), creat în mare parte artificial și având o finalitate extra-artistică. Dar tot ea cade în capcana unor definiții „frumos ambalate” de câteva generații de esteticieni sovietici „angajați”, cu precădere reprezentanți ai Academiei de Arte a fostei URSS. Astfel, ea concluzionează că *ar fi mai potrivit să utilizăm noțiunea de „metodă” pentru a defini fenomenul „realism socialist”* (p. 15). Cei familiarizați cu evoluția proceselor intelectuale din fosta URSS știu foarte bine că ideea de *metodă*, raportată la fenomenul deja numit de critica de artă *realism socialist*, apare relativ târziu. *Recursul la metodă* – iertată-mi fie similitudinea cu titlul celebrului roman al lui Alejo Carpentier – s-a făcut pentru a masca unicul stil acceptat în anii '40-'50, stil numit acum tot mai des de către istoricii de artă ruși *academism stalinist*. Această travestire terminologică a noțiunii rigide de *stil* printr-o noțiune mai puțin rigidă, cu frontiere mai labile și mai greu de definit precum este noțiunea de *metodă* s-a făcut în scopul lărgirii terenului de expresie al artei sovietice (sufocate anterior de restricțiile perioadei staliniste!) și în scopul evitării acuzelor de *lipsă de libertate de creație* în fosta URSS, acuze venite din partea politicianilor și oamenilor de cultură occidentali. Or, nu orice tip de artă figurativă sau realistă din fosta URSS (inclusiv din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească) se înscrie în mod automat la „capitolul” *realism socialist*.

Contextul în care s-au dezvoltat artele din Republica Moldova în perioada imediat postbelică și în deceniile ce i-au urmat nu poate fi înțeles dacă ne rezumăm doar la teritoriul Basarabiei sau al Transnistriei și facem abstracție de complicatele procese socio-culturale ce aveau loc în marile centre ale fostei URSS. Fiind, practic, timp de aproape cinci decenii totalmente izolată de România, cultura basarabeană a gravitat în câmpul de atracție al marilor orașe sovietice (în primul rând al Moscovei și al Leningradului (Sankt-Peterburg), dar și al Tallinului, al Rîgăi, al Vilniusului, al Lvovului, al Odesei, al Kievului ș.a.). Multe din deciziile, motivațiile, polemicile, dezbaterile locale erau replici, oglindiri sau emulații ale unor acțiuni deja împlinite la scară unională. Cunoașterea acestor procese de către publicul avizat de la Chișinău – cunoaștere implicit presupusă de demersul Victoriei Rocaciuc, constituie încă un impediment pentru cititorii puțin familiarizați cu realitățile culturale din fostul imperiu sovietic. Astfel, în România perioadei socialiste problema legitimității *mijloacelor de expresie* raportate la artele plastice a existat doar în anii '50. Răsfoind revista *Arta* din anii '60 sau '70, după primele pagini ale editorialului, consacrate *tovarășului* și *tovarășei*, poți gusta practic – cu puține excepții – din tot „ghiveciul” curentelor și orientărilor stilistice contemporane acelei epoci, poți să te familiarizezi (fie și într-o formă trunchiată) cu ultimele noutăți în materie de evoluție expozițională. Cu totul alta era situația în fosta URSS. Critica oficială, angajată, juca – în funcție de modul în care opera de artă se conforma sau nu *standardelor* ideologice impuse „de sus” sau „benevol” acceptate – rolul de lacheu și de polițist. Astfel, în anii '60, în plină perioadă de *dezgheț hrușciovist*, „ștabii” de la Academia de Arte a URSS criticau nu numai așa-numitul *stil auster*, promovat de P. F. Nikonov, E. K. Iltner, V. I. Ivanov, T. T. Salahov, N. I. Andronov ș.a., dar atacau chiar și noile tendințe ale *monumentalismului* și ale

⁵ Republica Sovietică Socialistă Moldovenească (unională!) a fost înființată în anul 1940 prin alipirea părții majore a Basarabiei la Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească, formată în anul 1924 și aflată până atunci în componența Republicii unionale Sovietice Socialiste Ucrainene.

decorativismului în pictura de șevalet. Monumentalismul era privit de critica oficială ca un subterfugiu pentru a substitui *acțiunea* prin *prezentare*, iar decorativismul era suspectat de înlocuirea *acțiunii* prin *ornamentică*. Era criticată și *imaginea metaforică*, prezentă în unele opere de artă. Critica angajată considera *metafora* drept o încercare de substituie a *mesajului direct* al operei de artă printr-un mesaj *mediat*, în care sensul devine alegoric sau aluziv, ceea ce poate îngreuna perceperea operei de artă de către spectator.

Capitolul doi al cărții Victoriei Rocaciuc ne oferă o panoramă bine documentată a contextului în care au fost organizate principalele expoziții de artă plastică din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească în perioada 1940-1970. În spatele limbajului de lemn al hotărârilor și rapoartelor plenarelor comitetului central al partidului, al deciziilor adunărilor generale sau ale congreselor uniunilor de creație unionale și republicane, al ordenelor ministerului culturii și al altor foruri de decizie din perioada sovietică, al editorialelor principalelor organe de presă ale timpului, al planurilor expoziționale ale muzeelor și galeriilor din republică, transpar autenticele sau inventatele motive ale unor evenimente culturale concrete, devin mai clare perimetrele – mai mult sau mai puțin restrânse – acordate de regim demersului creator.

Următorul – cel de al treilea – capitol al cărții (*Arta plastică din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească în perioada 1970-1990*) este construit urmând aceleași principii metodologice de cercetare. Conținutul lui diferă însă substanțial: în anii 1970-1990 apar o serie de fenomene noi cum ar fi întrepătrunderea sau chiar fuziunea limbajelor plastice aparținând diferitor genuri și specii ale artelor vizuale; caracterul ideologic agresiv, militant, al expozițiilor perioadei precedente cedează tot mai des locul „extazului” jubiliar-festiv (p. 184) al *epocii brejneviste*. Aceasta este epoca când sunt reabilite valorile *domesticului*, ale *individualului* în pictura de șevalet etc. O problemă care – din punctul nostru de vedere – ar fi meritat să fie abordată mai în detaliu de autoare în capitolul dat ține de fenomenul *artei de opoziție* față de arta oficială (așa-numitul *underground* sovietic din anii '70-'80). Or, trebuie să recunoaștem că, în pofida unor manifestări de înnoire ale limbajului artistic (gen Mihai Grecu sau Valentina Rusu-Ciobanu), în Republica Moldova nu a existat un autentic *underground* de tipul celui moscovit sau petersburghez. Singurele manifestări de alternativă – instalația din fier uzat *Rugina* de la bariera Sculeni (autori Nicolae Ischimji, Valeriu Moșkov, cu participarea lui Iurie Horovschi și Valeriu Rotari) sau expoziția grupului de artiști de alternativă din Bălți (Ștefan Sadovnic ș.a.) s-au consumat fără să trezească interesul criticii de artă de la Chișinău din perioadele respective.

Cel de al patrulea capitol al lucrării (*Deschideri spre vest: arta plastică din Republica Moldova după anul 1990*) prezintă contextul sociocultural din Republica Moldova după obținerea independenței statale pe data de 27 august 1991. Abolirea cenzurii, posibilitatea de a crea și de a expune liber operele, accesul la informațiile de ultimă oră din domeniul artelor vizuale, dispariția *cortinei de fier*, includerea în circuitele mondiale de bunuri și valori artistice, organizarea împreună cu colegii din România a „Saloanelor Moldovei”, manifestările dedicate sărbătorii „Limba noastră” ș. a. pot fi numărate printre principalele achiziții ale acestei perioade. Dar tot aici trebuie amintite și dificultățile epocii de tranziție, dispariția comenzilor avantajoase, indiferența organismelor culturale republicane, totala lipsă a mecenatilor, ancorarea gândirii unei bune părți a artiștilor plastici la vechile stereotipuri culturale, eșecul primelor asocieri în baza unor platforme de creație (grupurile *Fantom*, *Zece*) etc. O discuție specială merită activitatea *Centrului Soros pentru Artă Contemporană* din Republica Moldova (așa-numitul KSA:K). Nu cred că catalogarea acestui centru în calitate de organizație *de alternativă* în raport cu Uniunea Artiștilor Plastici (p. 154) este cea corectă. De fapt, demersul inițiat de artiștii afiliați la acest centru era *complementar* și nu *opozant* demersului Uniunii Artiștilor Plastici. El a fost generat în mare măsură de titularii aceleiași uniuni, care s-au orientat spre noile posibilități, încă inexplorate, oferite de noile tehnici și tehnologii, de noile modalități de expresie vizuală, finanțate și propuse spre realizare de membrii de atunci ai bordului Centrului Soros din Republica Moldova.

Editată în condiții destul de bune, cu un aparat analitic bine pus la punct, cu câteva zeci de imagini în cadrul textului și cu încă circa o sută de ilustrații color, cartea Victoriei Rocaciuc poate fi considerată o prețioasă sursă de documentare pentru toți cei ce sunt interesați de condițiile și de climatul în care au trăit și au creat artiștii plastici din Republica Moldova pe parcursul a mai bine de o jumătate de secol.

Constantin I. Ciobanu

Catalogul *Tradiție, avangardă, modernism*. Consiliul Județean Mureș, Muzeul Județean Mureș, Muzeul de Artă Târgu-Mureș, Târgu-Mureș, 2011. Autori: Cora Fodor, Ioan Șulea, 155 p.

Lansat cu ocazia redeschiderii Galeriei de artă românească a Muzeului de Artă din Târgu-Mureș, acest catalog/album reprezintă în primul rând o punere în valoare a unei selecții din patrimoniul deținut de muzeu, expus doar parțial în limitele spațiului disponibil. Un istoric concis al Muzeului de Artă din Târgu-Mureș, cu principalele lui etape de dezvoltare, înainte și după 1918, apoi după 1949, cu menționarea directorilor succesivi, a surselor și posibilităților de îmbogățire a muzeului, este semnat de către Ioan Șulea. Gândit ca o istorie a artei românești moderne din secolele XIX și XX, amplul text redactat de Cora Fodor, reușește să împace o viziune sintetică asupra a două secole de dezvoltare artistică, cu analiza lucrărilor reprezentative pentru modernitatea românească, selectate din patrimoniul mult mai bogat al muzeului și care formează expunerea permanentă, alături de sălile consacrate picturii maghiare din aceeași perioadă.

Autorii conceptului de expunere și ai selecției lucrărilor, Ioan Șulea și Cora Fodor, au avut de soluționat o dilemă care stă în fața oricărui muzeu regional, aceea de a găsi soluția de compromis ideală între o prezentare a parcursului general al artei românești și accentul necesar, indispensabil, asupra valorilor locale, fie ele și omologate pe plan național, dar originare din zona transilvăneană, în acest caz, mai precis, mureșeană. Dificultățile majore ale acestui discurs asumat au fost depășite printr-o atentă echilibrare și armonizare a orientărilor și individualităților divergente într-un ansamblu coerent, ținând seama mereu de particularitățile fiecărui artist și fiecărei lucrări în parte, de relevanța ei în raport cu întregul.

De la cei doi fondatori ai școlilor de belle-arte bucureșteană și ieșeană, Theodor Aman și Gheorghe Panaiteanu, care marchează consolidarea modernității artistice românești, și până la Ion Țuculescu, care, lipsit timp de zece ani de posibilitatea de a expune, a creat o artă de o originalitate pregtantă și de o libertate greu de imaginat în anii celei mai dure represiuni ideologice, arta românească este prezentată în expoziție, și în paralel în textul Corei Fodor, etapă cu etapă, prin succinte incursiuni în biografia și opera fiecărui artist expus. Nu lipsește nici unul din numele mari ale artei românești, începând cu triada clasicilor din secolul al XIX-lea, Grigorescu, Andreescu, Luchian, care și-au manifestat originalitatea la întâlnirea dintre realism, impresionism, simbolism și Art Nouveau, și continuând cu moderniștii care s-au revigorat la școala lui Cezanne și a expresionismului european, Petrașcu, Pallady, Dărăscu, Iser, Ressu, Steriad, Theodorescu-Sion, Ghiată, Mutzner, Rodica Maniu, artiștii din Grupul celor patru – Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Șirato, Oscar Han. În fine, nu lipsesc avangardiștii printre care brașoveanul Hans Mattis-Teutsch ocupă un loc privilegiat, reprezentat în egală măsură prin pictură și sculptură, dar și bucureștenii M.H. Maxy și Corneliu Michăilescu, primul cu lucrări de excepție din anii '20 și '30, sau pictori care au împins colorismul până în preajma abstracției, ca Vasile Popescu, Lucian Grigorescu sau Ciucurencu și alții. Expunerea artei românești în muzeul târgumureșean se singularizează față de alte muzee din țară atunci când reliefează contribuția unor artiști originari din Ardeal, fie că e vorba de generația lui Alexandru Pop, Aurel Popp, Sandor Szolnay, Istvan Nagy sau Sandor Ziffer sau de cei născuți între 1900 și 1910 ca Tasso Marchini, Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Ion Vlasiu, Eugen Gâscă. Aurel Ciupe ca fost director al muzeului în perioada 1932-1940, care a amplificat considerabil colecția, stimulând numeroși artiști bucureșteni să doneze lucrări, este prezentat monografic atât cu lucrări timpurii, chiar din perioada studiilor la Roma, cât și cu altele din perioada de maturitate, evocând pe cât posibil personalitatea sa artistică în întregul ei. Același scrupul a însoțit prezentarea mai multor artiști, în măsura în care lucrările din patrimoniul muzeului, unele de cel mai înalt nivel, și spațiul disponibil l-au permis. Sculptura punctează spațiul expozițional prin cele mai prestigioase nume ale primei jumătăți de secol de la Paciurea, Han, Medrea și Jalea, dar și Mattis-Teutsch și până la generația imediat următoare a lui Ladea, Vlasiu, Izsak.

De o ținută grafică impecabilă, cu reproduceri color de cea mai bună calitate, catalogul Muzeului de Artă din Târgu-Mureș este o publicație de certă prestanță și de mare utilitate, atât pentru specialiști, cât și pentru publicul larg.

Ioana Vlasiu

REVISTA MONUMENTELOR ISTORICE, 1-2/2010

Apărut într-un nou format grafic în septembrie 2011, ultimul număr al *RMI* inaugurează și o structură diferită a sumarului: un capitol de studii și cercetări este urmat de un grupaj de articole dedicate conservării și restaurării și de o secțiune intitulată „note și documente”, contribuțiile succedându-se liber.

Volumul debutează cu studiul lui Ciprian Buzilă, care abordează monografic toate aspectele legate de *Biserica mănăstirii Colțea* – a cărei istorie, arhitectură, pictură, zestre și mai ales bibliografie ar fi motivat un volum consistent. Prezentarea rapidă a monumentului este probabil cea care a dus la formulări de genul: „la picioarele tronului [Hetimasiei, n.n.] (...) sunt reprezentați Hristos și Maica Domnului, îngenunchind” (p. 13). Articolul semnat de Hanna Derer, *Buzești-Berzei: o altă fațetă*, plecând de la trei studii de caz, reprezintă, după alte – numeroase – demersuri publice, o caldă și documentată invitație adusă autorităților locale de a prețui fiecare dintre puținele crâmpoie rămase din arhitectura de secol XIX bucureșteană. Dureroasa realitate a lipsei de meseriași pentru finisajele de arhitectură a generat articolul Ruxandrei Nemțeanu *Interferențe culturale. Antreprenori și meșteri italieni, protagoniști ai stilului neoromânesc*: acuratețea detaliilor și decorației de la începutul secolului XX, datorată meșterilor italieni, apoi Școlii de Arte și Meserii, reprezintă azi aproape o utopie. Textul este urmat de o listă a antreprenorilor care au lucrat la clădiri neoromânești în București, ca și de o alta cu 87 de nume de antreprenori, meșteri și zidari înregistrați numai în Târgoviște după Primul Război Mondial. Ileana Kisilewicz urmărește, în *Școala română din Roma. Istorie și arhitectură*, diferitele etape de proiectare și arhitecturii implicați în construirea clădirii. *Fortul 13 Jilava și cetatea București* sunt analizate de Margareta Mihăilescu, de la premisele istorice ale construcției, cu diferitele faze impuse de destinațiile succesive ale ansamblului. Alin Saidac prezintă, într-un material închinat *Mănăstirii Viforâta*, câteva date și documente privind intervențiile de secol XX asupra bisericii mănăstirii, extrase din Arhiva CMI-DMI. În articolul *Mănăstirea „Negru Vodă” din Câmpulung Muscel. Construcții brâncovenești și un jilț arhieresc*, Maria-Venera Rădulescu recapitulează rapid câteva date cunoscute ale istoriei mănăstirii – în special legate de perioada brâncovenească – pentru a se opri asupra unui jilț, lipsit de însemne arhieresti, dar considerat de autoare ca destinat „cu siguranță mitropolitului de atunci” și nu voievodului, așa cum susținea Octav Mărculescu în *RMM-MIA* 2/1977. Piesa beneficiază de o minuțioasă descriere și de interpretarea simbolurilor din decorație după *Dicționarele de simboluri* ale lui H. Biedermann și J. Chevalier și A. Gheerbrant. Adriana și Aurelian Stroe prezintă un *Studiu de caz – satul Hălchiu/Heldsdorf din județul Brașov*, relevând *Importanța inventarierii patrimoniului construit pentru proiectarea dezvoltării durabile a localităților rurale*. Prezentarea simultană și coerentă a istoriei, topografiei, arhitecturii și vieții satului, cu structura etnică și confesională, ocupațiile sătenilor, amenajările comunale succesive, creează imaginea satului ca un tot – neprețuit câștig pentru abordarea unitară a așezării de către arhitecții „dezvoltării durabile”. Raluca și Sergiu Iosipescu prezintă un *Studiu istorico-documentar* al localității *Borsec* până la începutul secolului XX, urmărind și exploatarea apelor minerale de aici care și-a pus amprenta asupra dezvoltării localității și zonei.



Capitolul al doilea, închinat conservării și restaurării, este deschis de arh. Corneliu Constantin care prezintă în rezumat documentația din *Proiectul „Reabilitare și dezvoltare turistică a ansamblului monument istoric Mănăstirea Golia”*, elaborat de INMI în 2005, inclusiv cu intervenții de urgență asupra picturii murale, pe zonele de intervenții structurale. Lucrările s-au finalizat în 2010. Grupul MIRO (Mircea Mironescu, Adrian Mircea Stănescu, Teodor Brotea, Radu Comănescu, Daniel Purdea), prezintă *Intervenții structurale cu ajutorul meseriilor, materialelor și al tehnologiilor tradiționale, componente ale restaurărilor construcțiilor existente ale patrimoniului arhitectural sau surse de inspirație pentru dezvoltare durabilă* – o pledoarie pentru folosirea materialelor și tehnologiilor tradiționale nu doar pentru restaurarea monumentelor, ci și pentru construcții noi, ceea ce implică revigorarea unor meserii uitate. Articolul Anei Bârcă, *Monumente și documente. Monografia comunei Pietroșița* este motivat de achiziționarea de către Muzeul Național al Satului a unei case din Pietroșița, de la începutul secolului XX, și păstrată *in situ*.

Capitolul de comunicări și note este susținut de contribuția lui Oliver Velescu, *Piața Hercule din Băile Herculane sau dialogul fațadelor cu istoria* și de prezentarea a *Trei albume* închinare Dobrogei și Constanței, în fapt micro-recenzii alcătuite de Radu Ștefan Vergatti.

Structura acestui număr reflectă limpede natura preocupărilor din ultimii ani din domeniul monumentelor: materiale legate de diverse proiecte aflate în curs, lucrări de reabilitare, amenajare, inventariere ori conservare sau studii de caz; tot mai puține studii analitice, rarissime materiale de sinteză, extrem de rar cercetări legate de zestrea monumentelor, ca pictura de icoane ori de artele decorative. Tot o trăsătură a ultimilor ani este și voalarea progresivă a unei alte „meserii uitate”: aceea de redactor-filolog.

Ioana Iancovescu

DE LIBRIS*. BULETIN BIBLIOGRAFIC 2007-2012

- ADAM, Ariadna (coord.), *George Löwendal, an Aristocrat in the Limelight*, Institutul Cultural Român, București, 2011, 264 p. + il. – album lansat la expoziția *Baron George Löwendal – Rediscovery of a great European stage designer from the beginning of the 20th century*, organizată la Praga, iunie 2011; prima monografie de anvergură consacrată scenografului la care au participat cercetători și istorici din echipa Fundației *Löwendal*: Jean Cazaban, Claudia Dimiu, Daria Dimiu, Vera Molea.
- ALBINSON, A. Cassandra; FUNNELL, Peter; PELTZ, Lucy (editori), *Thomas Lawrence: Regency Power and Brilliance*, Yale University Press, New Haven and London, 2010, 314 p. + il – amplu catalog de expoziție cu studii fundamentale privind viața și opera artistului.
- ARASSE, Daniel, *Nu vedeți nimic*, Art, București, 2008, 176 p., traducere și note de Laura Albușescu – volum structurat în șase scurte ficțiuni narative în care istoricul de artă francez anchetează cu umor și subtilitate tablouri celebre din perioada Renașterii.
- AUER, Anna; SCHÖGL, Uwe (editori), *Jubilee. 30 Years RSHP Congress of Photography in Vienna*, Fotohof Edition, Wien, 2008, 528 p. + il. – culegere de studii privind istoria fotografiei.
- BADEA-PĂUN, Gabriel, *Mecena și comanditari. Artă și mesaj politic*, Ed. Noi Media Print, București, 2009, 212 p. + il. (SCIA serie nouă, I/2011, p. 278-280).
- BADEA-PĂUN, Gabriel, *The Society Portrait from David to Warhol*, The Vendome Press, New York, 2007, 224 p. + il. – o prezentare detaliată a portretului de aparat din sec. XVIII-XX.
- BADEA-PĂUN, Gabriel, *Le style Second Empire. Architecture, décors et art de vivre*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2009, 204 p. + il. – autorul evidențiază valoarea stilului *Second Empire* și importanța sa, atât pentru modernizarea Franței, cât și pentru restul lumii.
- BATALOV, Andrej; SMIRNOVA, Engelina [Eds.], *Drevnerusskoe iskusstvo: Ideja i obraz. Opyty izucenija visantijskogo i drevnerusskogo iskusstva [Russian Medieval Art: Idea and Image. Studies in Byzantine and Russian Medieval Art]*, Severnyj Palomnik, Moskva, 2009, 480 p. – culegere de studii și articole privind vechea artă rusă, din perspectiva cercetărilor recente.
- BATARIUC, Paraschiva-Victoria, *Catalogul colecției Romstorfer – Ceramica monumentală*, Mușatinii, Suceava, 2008, cuvânt înainte de acad. Răzvan Theodorescu, 224 p., 267 il. color – lucrare premiată de Academia Română cu premiul „George Oprescu”; prezentare exhaustivă a fragmentelor ceramice provenind de la Cetatea de Scaun a Sucevei, aflate în colecția care poartă numele arhitectului Karl A. Romstorfer, păstrată în cadrul Muzeului Bucovinei din Suceava.

* Rubrica își propune să reia mai vechile formule de semnalare a noutăților editoriale din anii '60. Bogăția informației actuale, ca și mobilitatea crescută a cercetătorilor, ne-au îndreptățit să facem cunoscute mai ales acele publicații la care am avut acces, fără a ne cantona în patrimoniul bibliotecii Institutului. De asemenea, DE LIBRIS se dorește mai mult o invitație la lectură, decât un buletin informativ exhaustiv. Prin intervalul generos pe care l-am luat în considerare am încercat o recuperare a titlurilor valoroase care se vor fi prins astfel în noua istorie a revistei. Lucrările ce deja au fost recenzate în revistele Institutului nostru – RRHA și SCIA – nu au mai beneficiat de o prezentare sintetică, la fel ca celelalte, ci s-au făcut trimiteri, între paranteze, la numărul și paginile în care acestea au fost comentate pe larg.

- BEDROS, Vlad, *Patrimoniu artistic armenesc din România*, Noi Media Print, București, 2011, 166 p. + il. – album care oferă o imagine de ansamblu asupra moștenirii artistice armenesti pe teritoriul românesc, măturii orchestrate începând din perioada medievală până în prima jumătate a secolului al XX-lea.
- BELDIMAN, Ruxanda, *Castelul Peleş. Expresie a fenomenului istoric de influență germană*, Simetria, București, 2011, 299 p. + il. – monografia valorifică materiale inedite de arhivă, o bibliografie publicată în spațiul de limbă germană, fotografii de epocă. Cercetarea a urmărit o integrare a reședinței de la Sinaia în contextul reședințelor germane din epocă. Volumul este ilustrat cu fotografii excepționale și tipărit în condiții grafice remarcabile.
- BENERA, Anca, *București. Materie și istorie/ Bucharest. Matter & History*, Institutul Cultural Român, București, 2011, 318 p. + il., texte de: Ioana Beldiman, Ellen Blumenstein, Reuben Fowkes, Duncan Light, Ciprian Mihali, Deborah Schultz, Alina Șerban, Ioana Vlasu – o serie de studii de caz urmărind cronologic condițiile culturale și sociale care au determinat ridicarea la un moment dat a unui monument sau a unei sculpturi publice.
- BERCHINĂ, Doina, *Filmul și moda*, Editura Mediagraph, București, 2010, 100 p. + il. – comentariu privind toaletele purtate de actrițe în filme și în afara platourilor de filmare.
- BILIARSKY, Ivan; PĂUN, Radu G. (coord.), Vainoivsski-Mihai, Irina (ed.), *Les cultes des saints souverains et des saints guerriers et l'idéologie du pouvoir en Europe Centrale et Orientale*, New Europe College, București, 2007, 334 p. – culegere de materiale prezentate în cadrul colocviului internațional cu același titlu, desfășurat la Colegiul Noua Europă.
- BOISJOLY, François, *Répertoire des photographes parisiens du XIXe siècle*, Les Éditions de l'amateur, Paris, 2009, 295 p. + il. – util instrument de lucru pentru oricare istoric al fotografiei.
- BOLDURA, Oliviu, *Pictura murală din nordul Moldovei: Modificări estetice și restaurare – Mural Painting of the North of Moldavia: Aesthetic Modifications and Restoration*, trad. Coralia Alexandra Cosas, Accent Print, Suceava, 2007, 448 p. + il. – cartea reprezintă teza de doctorat a unuia dintre cei mai importanți și apreciați restauratori de frescă din România.
- BREDEKAMP Horst, *Nostalgia Antichității și cultul mașinilor. Istoria cabinetului de curiozități și viitorul istoriei artei*, Idea Design/Print, Cluj, 2007, 116 p. – prestigios eseu despre cabinetele de curiozități din epoca barocă, văzute ca laboratoare în care gânditori ca Descartes, Locke sau Kepler au avut ambiția de a uni forțele naturii cu cele ale artei și tehnologiei.
- BRYANT, Mark, *World War I in Cartoons*, Grub Street Publishing, London, 2006, 160 p. + il. – Războiul cel Mare ilustrat de caricaturisti din Franța, Belgia, Rusia, Germania, Anglia și Statele Unite ale Americii.
- BRYANT, Mark, *Wars of the Empire in Cartoons*, Grub Street Publishing, London, 2008, 160 p. + il. – campaniile armatei britanice, de la Războiul Crimeii la Războiul cu Buri, ilustrate de caricaturisti.
- BRYANT, Mark, *Napoleonic Wars in Cartoons*, Grub Street Publishing, London, 2009, 160 p. + il. (RRHA, XLVIII/2011, p. 175-178).
- BRYANT, Mark, *Illingworth's War in Cartoons. One Hundred of His Greatest Drawings from the Daily Mail, 1939-1945*, Grub Street Publishing, London, 2009, 144 p. + il. – o selecție din desenele umoristice ale celebrului caricaturist britanic suscitade de anii războiului.
- BRYANT, Mark, *The World's Greatest War Cartoonists and Caricaturists, 1792-1945*, Grub Street Publishing, London, 2012, 192 p. + il. – excurs în istoria militară a lumii moderne prin intermediul caricaturii.
- BUCKLAND, Gail, *Who Shot Rock and Roll: A Photographic History, 1955 – Present*, Knopf, New York, 2009, 336 p. + il. – document important al culturii pop ce conține aproape 200 de fotografii spectaculare care pot defini energia, intoxicația, spiritul rebel și magia rock&roll.
- BUSCOMBE, Edward, *'Injuns!'. Native Americans in the Movies*, Reaktion Books Ltd., Bodmin, Cornwall, 2009, 272 p. + il. – o prezentare exhaustivă a tipului clasic al indianului din filmul western, cu analizarea compozițiilor realizate de pictorii de secol XIX – de la Catlin la Remington – și a fotografiilor specializate în etnofotografie ce au stat la baza clișeului „indianului rău” sau a celui bun din filmografia americană sau europeană, unde personajul era, în mod constant, interpretat de un neindian, precum francezul Pierre Brice, interpretul lui Winnetou, sau sârbul Gojko Mitić, al lui Tecumseh, Osceola sau Ulzana; a trecut aproape jumătate de veac până ce rolurile de indieni să le primească nativi veritabili ca Russell Means, Chief Dan George sau Graham Greene.
- CIOBANU, Constantin Ion, *Stihia profeticului: Sursele literare ale imaginii „Asediul Constantinopolului” și ale „profețiilor” înțelepților Antichității din pictura murală medievală moldavă*, Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Republicii Moldova, Chișinău, 2007, 416 p. – monografia este o variantă lărgită a tezei de *doctor abilitat* ce introduce în circuitul științific o serie de noi surse de ordin istoric, literar și artistic, legate de cunoscutele imagini ale *Asediului Constantinopolului* și ale *înțelepților Antichității* din pictura Moldovei medievale.
- CIUBOTARIU, Alexandru, NIȚĂ, Dodo, *Istoria benzii desenate românești 1891-2010*, Vellant, București, 2010, 270 p. + il. – o interesantă istorie a genului în România ce analizează un subiect până acum insuficient abordat de specialiști.
- CONSTANTIN, Cristina, *Artiști fotografi europeni din secolul al XIX-lea în patrimoniul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”*, Ed. Alpha MDN, București, 2010, 189 p. + il. (SCIA, Serie nouă, I/2011, p. 289-292).
- CRIȘAN, Dana (ed.), *Pallady scriind. Jurnale, scrisori, însemnări*, Editura Compania, 2009, 344 p. – valoros volum care ordonează un material amplu și inedit în mare parte, venind să redea imaginea autentică a lui Pallady, rămasă incompletă în *Jurnalul* din 1966, realizare admirabilă din toate punctele de vedere.
- CUCIURCĂ, Ioan I., *Aproape jurnal mexican, f.e.*, București, 2011, 86 p. + il. – grafician cu propensiuni bibliofile, autorul a produs o ediție confidențială a jurnalului ținut în timpul participării la a IV-a Bienala Internațională de Afiș de la Ciudad de Mexico și la a III-a Întâlnire Internațională de Grafic Design de la Guadalajara din anul 2000.
- ELANEY, Michelle, *Buffalo Bill's Wild West Warriors. A Photographic History by Gertrude Käsebier*, Harper Collins Publishers, New York, 2007, 160 p. + il. – prezentare eseistică a unei ședințe de poză a 9 indieni americani din spectacolul lui William Frederick Cody „Buffalo Bill” în studioul celebrei portretiste a elitelor din New York.
- DEWITZ, Bodo von (editor), *La Bohème. Die Inszenierung des Künstlers in Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts*, Steidl, Göttingen, 2010, 398 p. + il. – o investigare a boemei europene, cu distracțiile specifice și imortalizarea petrecerilor pe care le organizau.

- DRUESEDOW, Jean L., *A Fine Endeavor: Twenty-five Years of Fasion Collection, 1985-2010*, Kent State University Museum, Kent, 2010, 224 p. + il. – volum jubiliar în care sunt prezentate toate expozițiile și evenimentele culturale organizate de muzeu.
- DUMITRESCU, Elena, *Artă și tehnologie. Sculptura în bronz*, Editura Unarte, București, 2010, 150 p. + il. – volum foarte documentat de inițiere în tehnica turnării în bronz, făcând parte dintr-o teză de doctorat contributivă, mult mai amplă; este o lucrare de referință pentru toți cei ce doresc să se familiarizeze cu arta bronzului.
- DUMITRESCU, Sorin, *Gorduz. Sculptură*, Anastasia, București, 2010, 336 p. + il. – album merituos care prezintă sculptura lui Gorduz sub forma unor lecții despre practica artistică și receptarea operei de artă, introduse prin „bilețele” cu însemnări rămase de la sculptor.
- FÂNĂNARIU Suzana, *Xilogravura – Matrice stilistică. Rescrieri. Cronicile vremii*, Timișoara, 2009, 334 p. + il. – o monografie realizată din textele critice ale perioadei 1970-1990, luate integral și cronologic, marcând etapele manifestărilor artistice la Cluj, Craiova și Timișoara; firul roșu al parcursului este tehnica străveche a gravurii în lemn, până la experimentele recente (obiect, instalație, performance).
- FLOREA, Vasile, *Theodor Aman*, Monitorul Oficial, București, 2010, 151 p. + il. (RRHA, XLVIII/2011, p. 169-172).
- FODOR, Cora; ȘULEA Ioan, *Tradiție, Avangardă, Modernism*, Muzeul de Artă, Târgu-Mureș, 2011, 155 p. + il. – catalogul celebrează extinderea și amenajarea noului spațiu al Galeriei de artă românească modernă din cadrul Muzeului de Artă din Târgu Mureș; prezentarea expoziției permanente este realizată cu acuratețe documentară și excelență grafică.
- GENOVA, Irina, *Moderno i sovremenno za izkustvoto i negovite istorii*, Nov Balgarski Universitet, Sofia, 2010, 126 p. – antologie de texte de artă modernă și contemporană.
- GEORGESCU-GORJAN, Sorana, *Așa grăit-a Brâncuși. Ainsy parlait Brancusi. Thus Spoke Brancusi*, Criterion Publishing, București, 2010, 259 p. (SCIA, serie nouă, I/2011, p. 277-278).
- GÈZE NICODIM, Ilinca, *Ion Nicodim*, Humanitas, București, 2012, 256 p. + il., ed. bilingvă (română/franceză) – catalog impecabil, construit din secvențe care parcurg cronologic, prin date biografice, texte critice, note personale și imagine, principalele preocupări și realizări ale artistului.
- GOODYEAR, Frank H.; WILEY, Elizabeth O.; BOONE, Jobyl A., *Zaida Ben-Yusuf: New York Portrait Photographer*, Merrell Publishers, Ltd., London, 2008, 240 p. + il. – monografie dedicată uneia dintre portretistele de marcă ale înaltei societăți și a inteligenței americane din Epoca Aurită (The Gilded Age).
- HAWORTH-BOOTH, Mark, *Camille Silvy, Photographer of Modern Life*, National Portrait Gallery Publications, London, 2011, 160 p. + il. – biografia și opera unui fotograf francez strămutat în Anglia unde a făcut o strălucită carieră.
- HOCHSTUHL, Kurt; WOLF, Josef, *Refractări. Willy Pragher – spații vizuale românești 1924-1944*, Editura Altip, Alba Iulia, 2007, 324 p. + il. – amănunțit portret al României din perioada premergătoare și din timpul celui de-al Doilea Război Mondial făcut de un talentat fotoreporter german.
- IFTIMI, Sorin; ICHIM, Aurica, *Uniforme militare ilustrate de Alexandru Asachi*, Ed. Vasiliana 98, Iași, 2012, 105 p. + il. – valorificarea unei suite de litografii rarissime dedicate ținutelor oastei Moldovei, apoi a României, de dinainte și de după Unirea Principatelor, provenind din colecția lui Gheorghe Sion, donată Bibloteicii Centrale Universitare din Cluj.
- INANKUR, Zeynep, *Amedeo Preziosi*, YapıKredi, Külür Sanat Yayıncılık, Istanbul, 2007 – substanțial catalog de expoziție dedicat importanțului acuarelist maltez, ilustrator desăvârșit al Orientului.
- IONESCU, Adrian-Silvan, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, Noi Media Print, București, 2008, 288 p. + il. – cartea dezbate începuturile anevoioase ale artei oficiale în România. Într-un raport riguros și elegant dintre documentație, ilustrație și text, sunt analizate resorturile principale ale mișcării, pornind de la *Expozițiunea Artiștilor în Viață* și continuând cu celelate manifestări care au format gustul artistic în societatea românească.
- IONESCU, Adrian-Silvan (editor), *Silvan. Portretistul*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2011, 191 p. + il. (SCIA, serie nouă, I/2011, p. 284-285; RRHA, tom XLIX /2012).
- ISAC, Ciprian; DUSCHKA, Carla, *Grafică fără computer, Litere, desen, relief*, București, Atelierul de grafică, vol I, 2010, 160 p. + il., vol. II, 2011, 292 p. + il., traducere de Samuel W.F. Onn, Anca Rotar – cartea aduce în atenție o diversitate de forme și denumiri (700 reproduceri cu tipuri de scriere în diverse tehnici), reprezentative pentru perioada 1940-1980 din România.
- ISAR, Nicoletta, *XOΠΟΣ. The Dance of Adam. The Making of Byzantine Chronography. The Anthropology of the Choir of Dance in Byzantium*, ed. Alexandros Press, Leiden, 2011, 296 p. + il. – cartea Nicolettei Isar prezintă o detaliată investigație interdisciplinară (antropologică, arheologică și iconografică) a naturii imaginilor sacre.
- IUTIȘ, Minola, *Portretul de secoleț în pictura românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea în patrimoniul Muzeului de Artă Iași. Catalog de colecție*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2010, 200 p. + il.
- JACKIEWICZ, Danuta, *Photographers of Warsaw: Karol Beyer 1818-1877*, Dom Spotkań z Historia, Museum Narodowe w Warszawie, Warsaw, 2012, 136 p + il. – prezentare monografică a unui dintre cei mai importanți fotografi polonezi din secolul al XIX-lea cu operă notabilă nu numai în domeniul portretisticii dar și al peisajului și al reportajului din vremea revoluției din 1863.
- JENO, Muradin, *Tasso Marchini*, Adunandal, Koloszar-Budapest, 2007, 187 p. – monografie a pictorului transilvănean Tasso Marchini (1907-1936), considerat de congenerii săi un vârf al generației sale, un model de urmat, bogat ilustrată și conținând corespondență inedită.
- KESSLER, Erwin (coord.), *I Colori delle Avanguardie. Arte in Romania: 1910-1950*, Gangemi Editore, Roma, 2011 – catalogul expoziției organizată de Institutul Cultural Român la Roma, ocombrie 2011, itinerată anterior, în 2009, la Lisabona și Praga.
- KESSLER, Erwin, *Rostopasca ... pre limba ei*, București, Noi Media Print, 2011, 288 p. + il. – volum de debut al noii colecții *ArtAcum* care își propune să prezinte cele mai importante repere ale mișcării artistice din România postcomunistă.
- KESSLER, Erwin, *The Self-punishing One. Ștefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu. Arts and Romania during the 1980s and 1990s*, Institutul Cultural Român, București, 2010, 332 p. + il. – volum în care sunt cuprinse texte inedite scrise de cei trei artiști, fragmente de jurnal, facsimile și o amplă cronologie ilustrată a principalelor evenimente sociopolitice și culturale ale decadei de tranziție majoră în societatea românească.

- LEAHU, Gheorghe, *București. Portrete în acuarelă*, Vremea, București, 2011, 214 p. + il. – album conceput și ilustrat ca un memento al istoriei Bucureștiului, menit să surprindă identitatea orașului și metamorfozele ei de-a lungul timpului.
- LEMNY, Doina, *Lizica Codreano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, Editions Fage, Lyon, 2011, 116 p. + il. – monografia unei dansatoare de mare vogă în Parisul începutului de veac 20, ce s-a manifestat plenar în baletul experimental și a evoluat în ambianța artiștilor și literaților avangardiști.
- LEWIS, Russell, *Historic Photos of Chicago*, Turner Publishing Company, Nashville, 2006, 206 p. + il. – o istorie în imagini a metropolei de pe malurile Lacului Michigan.
- LEWIS, Russell, *Historic Photos of the Chicago World's Fair*, Turner Publishing Company, Nashville, 2010, 206 p. + il. – Expoziția Internațională Columbiană din 1893, menită să celebreze cei 400 de ani de la descoperirea Lumii Noi de Columb, a codus la ridicarea orașului Chicago de la statutul de abator al Americii la acela de metropolă a culturii și de centru al arhitecturii moderne; fotografii bine selectate denotă splendoarea și grandoarea Orașului Alb edificat cu acel prilej.
- LIDOV, Aleksei M., *Ierotopija. Prostranstvennyje ikony i obrazy-paradigmy v vizantijskoj kul'ture*, Moskva, Izdatel'stvo: Feoria, 2009, 352 p. + il. – cartea membrului corespondent al Academiei de Arte a Federației Ruse Aleksei M. Lidov, *Ierotopia. Icoane spațiale și imagini-paradigme în cultura bizantină*, este consacrată istoriei și teoriei formării spațiilor sacre în lumea ortodoxă (Bizanț, Balcani, Georgia, Rusia medievală ș.a.).
- LYNES BUHLER, Barbara, PHILLIPS S., Sandra, *Georgia O'Keefe and Anselm Adams – Natural Affinities*, Little, Brown and Company, New York, Boston, London, 2008, 176 p. + il. – o paralelă între viziunile celor doi artiști; mai mult de 100 reproduceri, picturi și fotografii,acompaniate de eseuri critice, și unul biografic, privind prietenia dintre Adams, O'Keefe și Alfred Stieglitz.
- MACEK, Václav; LAPITKOVÁ, Zuzana; BOSÁKOVÁ, Michaela (editori), *The History of European Photography 1900-1938*, Central European House of Photography FOTOFO, Bratislava, 2011, 2 vol., 691 p. + il – prima încercare de anvergură de a include și țările din estul și sud-estul Europei în istoria fotografiei prin studii oferite de specialiști din respectivele zone.
- MALIȚA, Mircea; GIURESCU, Dinu C., *Zid de pace, turnuri de frăție. Deceniul deschiderii: 1962-1972*, București, Compania, 2011, 248 p. – cartea reînnoadă firul istoriei în prezent prin iluminări ale trecutului, reflecții suscitade de experiențele personale ale celor doi academicieni în perioada de permeabilitate a regimului comunist.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Manifestele futurismului*, Art, București, 2009, introducere și note de Emilia David Drogoreanu, 276 p. – sunt traduse aproape în totalitate manifestele scrise de Marinetti, cât și cele scrise în colaborare, cu ocazia centenarului primului manifest futurist și a fondării primei mișcări de avangardă europene.
- METZGER, Rainer, *London in the Sixties*, Thames and Hudson, London, 2012, 368 p. + il. – autorul analizează nucleul inspirațional, inovator și progresist pe care l-a constituit Londra anilor '60, difuzat pe plan mondial, de la muzica pop, la modă, literatură și arte vizuale.
- MIHALACHE, Andi; ISTRATE, Alexandru, *Romantism și modernitate*, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009, 664 p. + il. – subiect abordat cu minuție și inventivitate, dintr-o perspectivă a istoriei mentalităților.
- MITCHIEVICI, Angelo, *Decadență și decadentism*, Curtea Veche, București, 2011, 608 p. – o analiză eseistică a ambientului decadent-simbolist în societatea românească la finele secolului al XIX-lea, încercând, din această perspectivă, să identifice fermentul prefacerii culturii românești moderne în raport cu cea europeană.
- MOCANU Aurelia, *Criza clasică*, Editura Printech, București, 2010, 112 p. – o istorie a artei articulată interdisciplinar care pune în perspectivă fragmentul ca estetică, mergând până la valoarea sa de arhetip de-a lungul epocilor, mentalităților și curentelor artistice ale secolului XX.
- MOHANU, Dan; GOMOIU, Ioana; CHATZITHEODORIDIS, Elias, *Corbii de piatră*, UNARTE, București, 2010 – studiu interdisciplinar, cu participarea istoricului de artă Ecaterina Cincheza-Buculei.
- MOLLO, John (editor), *Vanished Armies. A Record of Military Uniform Observed and Drawn in Various European Countries During the Years 1908-1914 by A.E. Haswell Miller*, Shire Publications, Oxford, 2009, 128 p. + il – volumul pune în circulație o suită de acuarele cu uniforme militare datorate unui fost combatant în Războiul cel Mare, devenit ulterior director adjunct al Galeriei Naționale a Scoției, în care calitățile plastice se împletesc în mod fericit cu detaliul documentar.
- MÓRE HEITEL, Suzana, *Începuturile artei medievale în bazinul inferior al Mureșului*, cuvânt înainte: acad. Răzvan Theodorescu. Ed. îngrijită de: Daniela Tănase și Daniela Marcu Istrate, Excelsior Art, Timișoara, 2010, 278 p. Cartea, reprezentând încununarea cercetărilor de aproape două decenii desfășurate de Suzana Heitel în cadrul Institutului de Istoria Artei, reproduce textul lucrării sale de doctorat, pe care autoarea, dispărută prematur, nu a avut timp să-l prelucereze pentru publicare.
- MORGAN, Ann Lee, *The Oxford Dictionary of American Art and Artists*, Oxford University Press, Inc., New York, 2007, 537 p. – util instrument de lucru văduvit însă de lipsa unei minime selecții de ilustrații.
- MORIARTY, Stephen R., *Darkness and Light: Death and Beauty on Photography*, Snite Museum of Art, University of Notre Dame, South Bend, 2009, 128 p. + il. – eseu despre stiluri și genuri fotografice ilustrat printr-o selecție de imagini din bogata colecție a Muzeului de Artă Snite al Universității Notre Dame.
- MUTAFOV, Emanuel; GERGOVA, Ivanka; KUJUMDZIEV, Aleksander; POPOVA, Elena; GENOVA, Elena; GONIS, Dimitrios, *Grčki zografi v Balgaria sled 1453 g. – Ellines agiografoi sti Boilgaria meta to 1453*, Institut za Iskustvosnanie pri Balgarska Akademija na Naukite, Sofia 2008, 271 p.
- NENIȚESCU, Ștefan, *Scrieri de istoria artei și de critică*, Institutul Cultural Român, București, 2010, 430 p., ediție îngrijită și introducere de Adina Nanu (RRHA, 2010, p. 99-100).
- OCTAVIAN, Tudor, *Un artist al Casei Regale: Otilia Michail-Otetelesanu*, Monitorul Oficial R.A., București, 2008, 156 p. + il. – monografia unei maestre a artelor decorative specializată în email, autoarea icoanelor împărătești de la Patriarhie, ultima portretistă a regelui Carol I și a reginei Elisabeta.
- PAȘTINA, Horea, *Ascult și privesc. Atelierul ca experiență didactică*, Reîntregirea, Alba Iulia, 2010, 390 p. + il. – cartea reprezintă teza de doctorat a marelui artist contemporan, cofondator al Grupului Prolog în 1985.

- PĂULEANU, Doina, *Singularitate și reconstrucție imaginară. Pictori români în Bretania*, Muzeul de Artă Constanța, Arcade, București, 2010, 304 p. + il.
- PĂULEANU, Doina, *Pictori români la Balcic*, Monitorul Oficial, București, 2012, 240 p., ediția a II-a, îmbogățită cu 24 de imagini – album dedicat comunității artistice interbelice de la Balcic, reconstituind atmosfera locului care a reprezentat o inspirație fecundă pentru numeroși artiști români.
- PENROSE, Antony, *The Boy who bit Picasso*, Thames & Hudson, London, 2010, 48 p. + il. (SCIA, serie nouă, I/2011, p. 275-277).
- PESCARU-RUSU, Adriana; PESCARU, Eugen, *Cetățile dacice din Munții Orăștiei*, Ed. Academiei Române, București, 2009, 125 p. + il.
- PIOTROWSKI, Piotr, *In The Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe 1945-1989*, Reaktion Books, London, 2009, 498 p.
- POPA, Corina; IANCOVESCU, Ioana, *Mănăstirea Hurezi*, București, Simetria, 2009, 296 p. + il. (RRHA, 2011, p. 167).
- POPA, Corina, *Monumente medievale din Oltenia*, Ed. Art Conservation Support, București, 2011, 224 p. + il.
- POPA, Radu, *La începuturile Evului Mediu românesc*, cuvânt înainte: Daniela Marcu Istrate, prefăta: Șerban Papacostea, Altip, Alba-Iulia, 2008, 414 p. + il. – 20 studii din perioada 1966–1993.
- POPESCU, Aura, *Pictorul și graficianul Viorel Huși (1911-1972)*, Monitorul Oficial, București, 2012, 295 p. + il – album editat de fiica artistului cu ocazia centenarului; alături de note memorialistice și extrase din presă sunt publicate materiale inedite din arhiva familiei.
- POPESCU, Carmen [coord.], *Spațiul modernității românești 1906-1947*, Fundația Arhitect Design, 2011, 183 p. + il. – catalogul expoziției organizate de Ordinul Arhitecților din România, Muzeul Țăranului Român, București, octombrie 2010.
- POPESCU, Carmen [coord.], CĂRĂBAȘ, Irina; DEMETRESCU, Ruxandra; (Dis)Continuities: *Fragments of Romanian in the First Half of the 20 Century*, Simetria, București, 2010, 228 p. + il., text în lb. engleză – o proaspătă și interesantă privire asupra modernității în România, abordând complexitatea subiectului prin corelarea a trei texte diferite, dar complementare, împreună constituind fragmentul sau detaliul relevant pentru întreg fenomenul.
- POPESCU, Elena, *Mișu Popp, reprezentant al academismului românesc. Pictura religioasă și pictură laică*, Altip, Alba Iulia, 2007, 294 p. + il. – monografia definitivă dedicată artistului brașovean.
- PORUMB, Marius; FIREA, Ciprian, *Cetatea Călnic [Bie Burg Kelling. Călnic Fortress. La Fortresse de Călnic]*, Ed. Academiei Române, 2007, București, 100 p.
- PRODGER, Phillip; PEPPER, Terence, *Hoppé Portraits. Society, Studio & Street*, National Portrait Gallery Publications, London, 2011, p. 176 p. + il. – se prezintă biografia și opera de portretist a unuia dintre marii fotografi ai începutului de secol XX, cu activitate în cele mai diferite medii sociale, de la capete încoronate și marea nobilime europeană, la cerșetori și oameni de pe stradă.
- PUNGĂ, Doina, *Grafica pe teritoriul României în secolul al XIX-lea. Litografia și gravura în acvaforte*, Editura Oscar Print, București, 2009, 562 p. + il. – lucrare de mare anvergură dedicată artelor grafice practicate în ținuturile românești.
- PUNGĂ, Zamfira; PUNGĂ, Cătălin; JUNCU, Irina, *Catalogul colecției de fotografie din patrimoniul Muzeului de Istorie a Moldovei Iași. Ateliere și artiști fotografi*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2009, 180 p. + il. (SCIA, serie nouă, I/2011, p. 285-289).
- RĂȚIU Dan, *Peinture et théorie de l'art au XVIIIe siècle: Nicolas Poussin et la doctrine classique*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008, 350 p. + il.
- RENȚEA, Adina (coordonator), *Colocviul Național de Istorie, Istoria Artei și Conservare-Restaurare, edițiile XIV-XV/2009-2010*, Muzeul Național Cotroceni, București, 2011, 2 vol., 316, respectiv 321 p. + il. – culegere de comunicări susținute la întrunirile științifice organizate de muzeu.
- RENȚEA, Adina (coordonator), *Carol Popp de Szathmari – pictor și fotograf*, Muzeul Național Cotroceni, 2012, 166 p. + il., consultant științific al expoziției și text catalog Adrian-Silvan Ionescu – album de o distinsă ținută grafică, reproducând, concentrat, o mare varietate de lucrări din opera lui Szathmari care au fost prezentate în grandioasa expoziție organizată de Muzeul Național Cotroceni, cu ocazia bicentenarului artistului.
- REZACHEVICI, Constantin (coord.), *Izvoare istorice, artă, cultură și societate. În memoria lui Constantin Bălan (1928-2005)*, Ed. Fundației Culturale Gheorghe Marin Speteanu, București, 2010, 674 p.
- REZEANU, Paul, *Caricaturistul N.S. Petrescu-Găină*, Alma, Craiova, 2009, 215 p. + il. – succint studiu monografic dedicat unuia dintre cei mai talentați și prolifici desenatori satirici de la cumpăna veacurilor XIX-XX.
- REZEANU, Paul, *Istoria artelor plastice în Oltenia (1800-2000)*, vol. I (1800-1918), Editura Alma, Craiova, 2010, 369 p. + il – o prezentare detaliată a arhitecturii și artelor plastice din Craiova și celelalte orașe importante ale ținutului cu analizarea operei unor pictori importanți precum Th. Aman, C. Lecca, G.D. Mirea, Eustațiu Stoenescu sau minori ca Selageanu, Eliescu, Dan, Gheorghiu, Negoșeanu, Stoica D., și sculptori ca Georgio Vasilescu, C. Bălăcescu, Anghel Chiciu, Al. Severin și Pavelescu-Dimo.
- ROȘCA, Felician, prof. univ. dr. (coord.), *Orgile din România [Pipe Organs of Romania]*, Universitatea de Vest din Timișoara. Autori: acad. Marius Porumb; prof. univ. dr. Eduard Terenyi; prof. univ. dr. Floarea Macris; prof. univ. dr. Walter Kindl; prof. univ. dr. Ursula Philippi; conf. dr. Molnar Tunde; conf. dr. Maria Bodo; lect. dr. Mariana Muller, Ed. Universității de Vest, Timișoara, 2008, 240 p. + il.
- RUSU, Dorina N., *Patrimoniul Academiei Române. Donatori și donații, 1860-1948*, Editura Academiei Române, București, 2008, 1068 p. + il. – valoroasă lucrare ce pune la dispoziția cercetătorilor sursele documentare legate de patrimoniul mobil și imobil al importantului for savant al României, între care figurează muzee și colecții de artă: G. Oprescu, D. Minovici, Victor Eftimiu, G. Călinescu, A. Avramescu.
- SABĂU, Nicolae; GRUIȚĂ-SAVU, Ioana, *Octavian Smigelschi în presă. Construirea imaginii publice a artistului în perioada 1887-2007*, I [1887-1948], Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2009, 250 p. + il.
- SARABJANOV, V.D.; SMIRNOVA, E.S., *Istoriia Drevnerusskoj zivopisi*, Pravoslavnyj Svjato-Tihonovskij Gumanitarnyj Universitet, Moskva, 2007, 752 p.
- SĂVOIU, Adrian; CHIȚA, Gheorghe; Crăciun, Ioan, Chipuri de odinioară din Muscel, Ars Docendi, Universitatea din București, 2010, 191 p. + il. – album cu fotografii și cărți poștale ilustrate din intervalul 1900-1940 ce prezintă tipuri și personalități din societatea urbană și rurală a Muscelului.

- SINIGALIA, Tereza, *Mănăstirea Probota* [Probota Monastery. Le Monastère de Probota. Das Kloster Probota], Academia Română, București, 2007, 100 p.
- SINIGALIA, Tereza; BOLDURA, Oliviu, *Monumente medievale din Bucovina*, Art Conservation Support, București, 2010, 240 p. – un detaliat ghid al principalelor monumente medievale bucovinene.
- SMIRNOVA, Engelina S., „*Smotrja na obraz drevnih živopiscev*”: *Tema pocitanija ikon v iskusstve Srednevekovoj Rusi*, Severnyj palomnik, Moskva, 2007, 384 p. – cartea profesoarei Universității M. V. Lomonosov din or. Moscova Engelina S. Smirnova *Privind la imaginile pictate de vechii maeștri...* are în calitate de titlu un citat din deciziile conciliului celor *O sută de Capitoile (Stoglav)* și abordează fenomenul venerării (cinstirii) icoanelor oglindit în arta ortodoxă (în special în arta veche rusă).
- SMIRNOVA, Engelina S., *Moskovskaja ikona XIV–XVII vekov*, Izdatel'stvo „Avrora”, Sankt-Peterburg, 2008, 112 p.
- SPIRESCU, Irina, *De la Orient la Occident. Decorația interioară în reședintele domnești și boierești (1774-1914)*, Editura Noi Media Print, București, 2010, 240 p. + il. – analiză stilistică a decorului interior al Palatului Regal din București, al Palatului Cotroceni, Castelului Peleş, Palatului Cantacuzino – Nababul, Palatul Suțu, Palatul Mihail din Craiova, Palatul Culturii din Iași, Palatul de la Ruginoasa, a conacului din Golești.
- SPIRESCU, Irina; MACOVEI, Cătălina, *Lumea românească în imagini (secolele XV-XIX)*, București, Noi Media Print, 2011, 208 p. + il. – compendiu de gravuri, hărți, vedute și alte izvoare istorice și etnografice datorate călătorilor străini în Țările Române, care beneficiază și de scurte biografii.
- SOLOMONEA, Carmen, *Voroneț, Popăuți, Probota și Moldovița. Metode tehnice ale picturii murale*, ARTES, Iași, 2009, 264 p. (RRHA, 2011, p. 178).
- STOICHIȚĂ, Victor Ieronim, *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*, București, Humanitas, 2011, 304 p. – autorul abordează dintr-o perspectivă interdisciplinară marea problemă a „reprezentării nereprezentabilului”.
- THEODORESCU, Răzvan, *Regards d'historien*, Ed. Enciclopedică, București, 2009, 232 p. – cea de-a 26-a lucrare a academicianului include zece studii prezentate la diferite conferințe, colocvii și congrese, la Oslo, Palermo, Montreal, Sydney, Consenza, Atena, Paris și București.
- TOUTOS, Nicolaos; FOUSTERIS, George, *Corpus de la peinture monumentale du Mont Athos. 10e-17e siècles*, Athènes, 2010, 462 p. + il., cuprinde fotografii, planuri, programe iconografice încorporate în cadrul fiecărei voci (mănăstiri), text în limba greacă.
- ȚUȚUI, Marin, *Ada-Kaleh sau Orientul scufundat*, Noi Media Print, București, 2010, 240 p. + il. – reconstituire a istoriei exotice a insulelor distruse de construcția Porților de Fier; cartea beneficiază de un material iconografic bogat și inedit (RRHA, 2011, p. 172-175).
- VELESCU Cristian, *Victor Brauner d'après Duchamp sau drumul pictorului către un suprarealism „bine temperat”*, Institutul Cultural Român, București, 2007, 268 p. + il. – studiu prestigios care analizează anii de formație în țară ai lui Victor Brauner, traseele sale stilistice și intersecțiile cu Marcel Duchamp; cartea beneficiază de 40 reproduceri după operele celor doi artiști și de o selecție de cronici și texte din presa românească a vremii.
- VLASIU Ioana (coord.), *Nicolae Grigorescu și modernitatea*, Academia Română, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, Dominor, București, 2008, 123 p. + il. (RRHA, 2009, p. 102).
- VLASIU Ioana (coord.), *Dicționarul sculptorilor români*, București, Editura Academiei, 2011, vol. I, Lit. A-G, 259 p. + il. – instrument de lucru ce poate constitui un bilanț al realizărilor sculpturii românești din epoca modernă și contemporană, necesar atât cercetătorilor de artă, pasionaților de sculptură, cât și artiștilor înșiși.
- VOREL, Lascăr, *Jurnal, anul 1916*, ediție îngrijită de Lucian Strochi, Editura Cetatea Doamnei, Piatra Neamț, 2009, 200 p. + il. – notele zilnice ale unuia dintre reprezentanții de vază ai expresionismului românesc.
- WALDMAN, Felicia; CIUCIU, Anca, *Istorie și imagini din Bucureștiul evreiesc*, București, Noi Media Print, 2011, 144 p. + il., ed. română/engleză – o invitație provocatoare la descoperirea a ceea ce a mai rămas din Bucureștiul evreiesc.
- WOOD, Jon; HULKS, David; POTTS, Alex (editori), *Modern Sculpture Reader*, Henry Moore Institute, Hery Ling, Dorchester, 2007, 511 p. – importantă antologie de texte ale unor critici, scriitori și artiști care au marcat istoria sculpturii, domeniu fertil și plin de controverse pe parcursul secolului XX.
- *** *Centenar Ion Țuculescu*, Muzeul de Artă Craiova, Galerile Art Mark, București, 2010, curatorul expoziției: Ruxandra Garofeanu – catalogul cuprinde aproximativ 130 de reproduceri din patrimoniul Muzeului de Artă din Craiova, reprezentând picturi în ulei, dar și pasteluri și desene, o dimensiune importantă a artei lui Țuculescu neglijată până acum de istoriografia de artă.
- *** *Dobryj Kormcij. Pocitanje svjatitelja Nikolaja v hristianskom mire*, Izdatel'stvo Skinija, Moskva, 2011, 600 p. + il. – la baza culegerii de studii *Bunul Cărmaci. Venerarea sfântului Nicolae în lumea creștină* (redactor și alcătuitor A. V. Bugaevski) se află materialele prezentate de participanții la conferința științifică internațională consacrată sfântului Nicolae care a avut loc în anul 2007 la Bari (Italia).
- *** *Egeria. Mediterranean Medieval Places of Pilgrimage. Network for the Documentation, Preservation and Enhancement of Monuments in the Euromediterranean Area*, Hellenic Ministry of Culture, Athens, 2008, 344 p. + il.
- *** *Gh. I. Anghel*, Institutul Cultural Român, București, 2010, 208 p. + il., album – introducere de Cristian Robert Velescu; texte de Răzvan Theodorescu, Cristian Robert Velescu, Ruxandra Demetrescu.
- *** *Ion Pacea – o posibilă retrospectivă*, texte de Jacques Mauguin, Etienne Aubert, Anca Szony Thomas, Ion Pacea, La Galerie d'Exil, Paris, 2010, 30p. + il. (catalog de expoziție) și album prefăcut de Constantin Pacea, fiul artistului, care semnează concepția și grafica lucrării imprimate la Monitorul Oficial și Noi Media Print; se adaugă mărturiile unor apropiați ai artistului precum: Henri C. Catargi, Dan Hăulică, Vasile Drăguț, Anca Arghir, Tudor Octavian.
- *** *Istoria ilustrată a secolului al XIX-lea*, traducere de Mircea Tăut, Aquila, Oradea, 2008, 600 p. + il. – o enciclopedie a secolului al XIX-lea prezentat prin istorii și imagini, lună de lună, an de an.
- *** *Le bon timonier. La vénération de l'hierarque Saint-Nicolas dans le monde chrétien*, Maison d'édition de la Société orthodoxe Skyniya, 2011, 600 p. (RRHA, 2011, p. 167-169).
- *** *Marilena Preda Sânc* – Institutul Cultural Român, București, 2011, 224 p. + il., texte de O. Nițș, R. Balaci, M. Cărneci, M.M. Crișan, C. Dan, L. Dan, M. Drișcu, A. Titu, M. Miroiu, A. Guță, R. Procopovici, Josep Valles Roviero – catalogul expoziției retrospective *Utopii/Cotidiene, Crossing Self-Histories* de la Muzeul de Artă Contemporană, București.

- *** *Savage Beauty. Alexander McQueen*, New York, The Costume Institute of the Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, 2011, cat., 224 p., curator Andrew Bolton, texte de Susanah Frankel, Tim Blanks, fotografii de Solve Sudsbo – expoziție retrospectivă a celebrului designer britanic, dispărut prematur anul trecut, al cărui romantism reactivat în postmodernitate a revoluționat nu doar arta modei, folosind limbajele și metodologiile istoriei artei.
- *** *Sfânta Mănăstire Putna*, Editura „Mitropolit Iacov Putneanul”, Putna, 2010, 555 p. – volum monografic realizat de Centrul de Cercetare și Documentare „Ștefan cel Mare”, Putna (SCIA 1/2011, p. 269-270).
- *** *Szathmari, 200 de ani de la naștere*, Imprimeria Băncii Naționale, București, 2012, 96 p. + il. – broșură trilingvă (română, engleză, franceză) destinată a însoți lansarea unei monete de colecție, din argint, cu valoarea nominală de 10 lei, ce poartă efigia artistului.
- *** *Theodor Moraru*, Institutul Cultural Român, București, 2010, 268 p., texte de Magdalena Crișan, Adrian Guță, Andrei Pleșu, Pavel Șușară – albumul reprezintă o selecție din cele mai bune lucrări ale artistului, onorând cariera sa prodigioasă de peste treizeci de ani.
- *** *Zoe Vida Porumb. Tapiserie, obiect textil, Broderie*, Mega, Cluj-Napoca, 2008, 119 p. + 194 il. în afara textului – catalog impresionant apărut cu ocazia expoziției retrospective de la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, reconstituind traseul uneia dintre cele mai interesante artiste decoratoare postmoderniste, exemplar de seamă al „Centrului Artistic Baia Mare”.

A.S.I. și V.B.

A.S. Ionescu și V. Barbu

**O PERSONALITATE SURPRINZĂTOARE:
SORIN ULLEA (3 mai 1925 – 11 martie 2012)**

Sorin Ullea¹ a fost „o personalitate surprinzătoare” – se poate spune, parafrazând titlul unuia dintre cele mai cunoscute studii ale sale. A fost un om de mare voință și un împătimit al artei și istoriei medievale a românilor. Cu toate acestea, Sorin Ullea spunea că nu a avut voință, ci doar pasiune – mărturisește doamna Simona Ioanovici, care cu deosebită amabilitate ne-a pus la dispoziție un bogat material privind tumultuoasa viață și activitate științifică ale unuia dintre cei mai importanți medievști și cunosători români ai artei bizantine. Pentru contribuția sa, îi exprimăm doamnei Ioanovici recunoștința membrilor Sectorului de artă veche românească al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române.

* * *

Pe linie paternă, Sorin Ullea descindea dintr-o veche familie de boieri moldoveni înrudită la mijlocul secolului al XIX-lea, prin Dumitru Stoika, cu o familie de români înnobilați din Transilvania – Stoika sau Sztojka de Alsó-Venicze (de la Veneția de Jos, azi în județul Brașov)². Stabilit la Iași, Dumitru Stoika a activat ca profesor de limbi clasice la Academia Mihăileană, lăsând în urmă și o *Gramatică latină*, publicată în 1852. Fiica sa Iulia s-a căsătorit cu un urmaș al familiei de boieri moldoveni Ullea, cu Dumitru, șef de gară la Ungheni, fiul postelnicului Gheorghe Ullea. Traian, unul dintre cei șase copii ai lor – tatăl viitorului istoric de artă Sorin Ullea – a fost cavalerist, apoi magistrat militar, colonel, președintele Tribunalului militar din Iași, iar între 1945-1948, șeful cenzurii presei din București. Vânător și autor al unor scrieri de vânătoare, Traian Ullea (1900-1987) a fost prieten cu Mihail Sadoveanu³ și Păstorel Teodoreanu. Un frate al lui Traian Ullea, Octav, ofițer, a fost maestru de ceremonii al Casei regale în vremea lui Carol al II-lea și a Regelui Mihai.



Sorin Ullea la Părhăuți, în 1963.

¹ După propria afirmație, Sorin Ullea a fost nevoit, până în 1990, să-și semneze numele cu un singur „I”, deși membrii familiei îl scriau cu dublu „I”, pentru a evita asociația cu „unii membri proscriși ai familiei” (*Arhanghelul de la Ribița*, București, 2001, p. 6).

² A se vedea informațiile referitoare la familia Stoika și la ramura sa moldovenească la Mihai Sorin Rădulescu, *O genealogie nevăzută: Lucrețiu Pătrășcanu*, în *Revista Istorie și Civilizație*, nr. 1/2009.

³ *Ibidem*.

Mama lui Sorin Ullea, Margareta Vasilescu, descindea din familia boierilor Mano (Manu), din Țara Românească. Manoil al V-lea Mano (1815-1886), fiul marelui hatman Manoil al IV-lea Mano și al Sultanei Mavrogheni, fiica domnului Țării Românești, Nicolae Mavrogheni, căsătorit în 1815, s-a însurat cu Elena Luca, fiica marelui vornic Ioan Luca, având-o, între cei patru copii, pe Aglae, născută în 1849, străbunica lui Sorin Ullea⁴. Aceasta s-a căsătorit cu Constantin Diamandy și au avut o singură fiică, pe Elisa, care s-a măritat cu colonelul Nicolae Vasilescu, iar fiica lor, Margareta, s-a căsătorit cu Traian Ullea. Familia Ullea a locuit la Iași în casa Aglaei Manu, pe strada Eminescu, la nr. 1, colț cu Sărăriei.

*
*
*

O putere de muncă ieșită din comun, călăuzită de pasiune și întreținută de voință, a stat la baza formării profesionale a lui Sorin Ullea. Și-a descoperit vocația de medievist citind și recitind operele cronicarilor moldoveni, Grigore Ureche, Miron Costin și Ion Neculce, după ce urmasese cursurile Facultății de Litere din Iași, apoi din București, unde studiasse istoria artei cu profesorul G. Oprescu, pe lângă engleză și română. Formația de medievist și-a făcut-o însă singur, atât teoretic cât și practic, adică îmbinând studiul artei bizantine și al celei vechi românești, cu documentarea directă, pe teren, la bisericile și mănăstirile din secolele XIV-XVI. O importanță deosebită a acordat științelor auxiliare, îndeosebi studiului limbii slavone, dar și al limbilor slave moderne (rusă, sârbă, bulgară), de care socotea că un autentic medievist nu se poate lipsi. Trebuie menționat, de asemenea, că Sorin Ullea a fost un mare iubitor al limbii române, pe care a cinstit-o în scrierile sale, fiecare frază fiind cizelată cu acribie, în ciuda fluenței discursului său.

Și-a dedicat întreaga viață cercetării, în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei Române, cu prioritate a picturii moldovenești din secolele XV-XVI, sacrificând o altă reală vocație, pe cea de dascăl (a predat doar doi ani), dar lăsând studenților săi de la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” o amintire pregnantă, datorată unui dar special de a „povesti” despre frumusețea artei bizantine și unicitatea artei vechi a românilor.

În cele ce urmează, reproducem autobiografia lui Sorin Ullea, compusă la cererea Academiei în 1975, adusă la zi și pusă nouă la dispoziție de doamna Simona Ioanovici, pentru că textul respectiv reprezintă cea mai veridică ilustrare a personalității celui care a pus bazele sectorului de artă medievală din Institutul de Istoria Artei:

„M-am născut la Iași la 3 mai 1925.

Mi-am petrecut copilăria la Iași. Am urmat cursul primar la școala Spiru Haret între anii 1931-1935, iar cursul secundar la Liceul Național, dându-mi bacalaureatul în mai 1943.

În toamna anului 1943 m-am înscris la Facultatea de litere din Iași. Din primăvara anului 1944 și până în octombrie același an, am locuit la Balș și – în timpul examenului – în orașul Alba-Iulia, unde era evacuată Universitatea din Iași.

Din 1945 – tatăl meu fiind numit șeful Cenzurii presei, funcție pe care a deținut-o până în 1948, când a fost pensionat – m-am mutat la București. M-am transferat la Facultatea de litere din București unde am urmat istoria artei la catedra profesorului George Oprescu, engleza și româna. Am absolvit facultatea în 1948, trecând examenul de licență în istoria artei și filologie.

Chemat, în calitate de colaborator științific, de profesorul G. Oprescu, la 1 martie 1949, împreună cu Ion Frunzetti și Mircea Popescu (șefi de promoție la 4 ani distanță fiecare), am fost primii membri ai Institutului de istoria artei. La singura secție a institutului, secția de artă modernă, se studia începuturile artei moderne românești, mai precis primele trei sferturi ale veacului al XIX-lea. Iar ca primă activitate trebuia făcută inventarierea operelor de artă din muzee. Nesimțind o atracție deosebită pentru acest domeniu mi-am dat demisia la 31 decembrie 1950, dedicându-mă în întregime studiului pianului cu intenția de a deveni profesionist, cu precădere în Bach, și întreținându-mă din lecții de limbă engleză. Singura persoană care m-a frecventat în acest răstimp a fost pictorul Corneliu Baba, iubitor și el al muzicii lui Bach. După aproape doi ani de muncă perseverentă am fost nevoit să părăsesc cu mare regret pianul din cauza dificultăților de netrecut ivite în accelerarea vitezei dactilației.

În iunie 1952 am intrat ca bibliograf la C.L.D.C. (Colectura de librării și difuzarea cărții). Aici, timp de mai bine de un an de zile, am studiat aprofundat, în toate cele opt ore de serviciu, ba chiar și acasă, marxism-leninismul, în vederea organizării unui Cabinet de consultații bibliografice în domeniul literaturii politice, organizare cu care fusesem însărcinat.

⁴ Constantin Mano, *Documente din secolele XVI-XIX privitoare la familia Mano*, București, 1907, p. XXIV.

Recitind, în 1954, vechii cronicari (Ureche, Neculce, Costin) și căutând să înțeleg mai bine atmosfera epocii în care au trăit, am început să studiez lucrări de istorie politică, socială, culturală a societății moldovenești din evul mediu, cu intenția de a scrie un scenariu despre viața și moartea lui Miron Costin. Și astfel, indirect, am ajuns să mă apropiu și să mă pasionez de arta medievală românească (pe care n-o studiasem în facultate), dându-mi totodată seama cât de vaste perspective s-ar deschide în fața celui care ar aprofunda acest fenomen din unghiul de vedere al gândirii; ce comori nebănuite de gânduri și de cultură ar putea fi scoase la lumină și folosite pentru a dovedi, pe plan internațional, talentele și capacitatea creatoare a poporului român nu numai de la Aman și Grigorescu încolo, ci încă din adânc ev mediu.

Părăsind proiectul scenariului și dedicându-mi toate după-amiezile studiului artei medievale românești și artei bizantine și de tradiție bizantină (rusă, sârbă, bulgară, armeană, georgiană), învățând limbile slavonă și rusă și întreprinzând, în timpul concediilor de vară, cercetarea sistematică, pe teren, a monumentelor de artă din veacurile XIV–XVI, am ajuns la descoperiri și concluzii noi care mi-au întărit hotărârea de a continua. Mi-am dat, însă, seama în același timp că nu voi putea aprofunda disciplinele necesare specializării în acest domeniu atât de complex al artei și culturii medievale, decât renunțând la postul pe care îl dețineam la C.L.D.C., pentru a dispune de întreaga zi de muncă. De aceea, la 16 noiembrie 1955 mi-am dat demisia de la C.L.D.C. În felul acesta am înregistrat, într-un timp relativ scurt, progrese considerabile în specializarea mea în domeniul bizantinisticii, reușind totodată să predau spre publicare în primăvara anului 1957, prima mea lucrare: *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din vremea lui Ștefan cel Mare*, urmată de alte două studii apărute în 1959.

Ca urmare a acestei activități, în octombrie 1959 am fost solicitat să colaborez la redactarea *Tratatului de istoria artei al României* ca autor al capitolelor privitoare la arhitectura și pictura medievală moldovenească. (Ulterior, având în vedere proporțiile tratatului, am renunțat în cadrul unei ședințe colective a sectorului, la arhitectură, rămânând numai cu redactarea capitolelor de pictură.) Din octombrie 1959 până în iunie 1961 am lucrat ca colaborator extern; din iunie 1961 până în septembrie 1962 am lucrat ca documentarist principal; în septembrie 1962, în urma unui examen, am fost avansat cercetător, iar în octombrie 1965 – cercetător principal. În 1968 mi s-a încredințat conducerea Sectorului de istoria artei bizantine, atunci înființat. În 1969 sectorul a căpătat denumirea de Sectorul de artă bizantină și a Orientului creștin. În 1973, odată cu reorganizarea institutului s-a desființat și sectorul.

În Institut mi-am continuat cercetările în aceleași probleme de bază care mă preocupaseră și până atunci: contribuția poporului român din evul mediu la cultura universală și chestiunea școlilor naționale de artă ale Orientului creștin. Am publicat, pe de o parte, lucrări privitoare la descoperiri de nume de artiști moldoveni medievali și la datări de monumente, utile pentru reconstituirea cronologiei și deci a dezvoltării istorice a artei medievale românești și, pe de altă parte, lucrări de interpretare ideologică sau estetică precum *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești* sau *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*.

La propunerea direcției Institutului am fost trimis de Academie în călătorii de studii în Bulgaria (1962 și 1964 – câte o lună de zile), în Rusia (în 1965 trei luni și jumătate și în 1979 o lună), în Anglia (1965 – trei săptămâni și 1986 – o lună jumătate), în Jugoslavia (1967 – o lună și 10 zile), în Grecia (la Salonic mi se spunea „Omul cu scara”), Athos și Constantinopol (1968 – șase luni), în Italia (1974 – de două ori), în Germania și în Franța cu bursă DAAD (1988 – două luni).

În amintitele deplasări am cercetat majoritatea monumentelor semnificative de artă medievală din Bulgaria (circa 35), din Rusia (circa 50), din Armenia (circa 50), din Georgia (circa 45), din Jugoslavia (circa 40), precum și din Italia (circa 20, în Veneția, Padova, Castelseprio, Roma, Sicilia), din Anglia (circa 25), din Germania (circa 30), din Franța (circa 20). Ca urmare, pot spune că am ajuns la o vedere destul de clară asupra specificului fiecărei țări vizitate din punctul de vedere al meseriei mele: arta bizantină și școlile naționale de tradiție bizantină.

În țară, la solicitarea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă (Ministerul Culturii), am făcut parte, în primăvara anului 1965, din comisia de organizare a *Expoziției de artă medievală românească* din Anglia și am alcătuit textul introductiv al catalogului respectiv, iar în cursul lunii octombrie a aceluiași an am făcut o călătorie de trei săptămâni în Anglia unde am organizat această expoziție la Cardiff. La rugămintea

direcției Muzeului Național al Țării Galilor am ținut, liber, o conferință de 50 de minute asupra artei medievale românești, urmată de întrebări și răspunsuri. Conferința s-a bucurat de o primire foarte caldă și a avut ca temă „Contribuții majore ale poporului român din evul mediu la arta universală”. Cu prilejul sederii în Anglia am vizitat și câteva monumente importante de arhitectură romanică și gotică, precum și marile muzee din Londra.

În anii 1965-1966 am predat la Institutul de arte plastice Nicolae Grigorescu istoria artei medievale românești, iar în anii 1966-1967 am predat istoria artei medievale a Orientului creștin. Din cauza timpului considerabil pe care mi-l lua pregătirea cursurilor și seminariile, am părăsit, cu mult regret, învățământul pentru a mă consacra în exclusivitate muncii de cercetare.

Am participat în calitate de delegat oficial al Academiei la Congresul de studii veneto-orientale de la Veneția, iunie 1968, prelungindu-mi cu această ocazie șederea în Italia cu încă trei săptămâni.

În anii '60-'70, la solicitarea Mitropoliei Moldovei și a direcției Universității populare am ținut câțiva ani la rând cicluri de lecții la Suceava (cu explicații la monumentele respective) corpului de ghizi (muzeografi și profesori din regiune) care prezentau vizitatorilor români și străini monumentele medievale moldovenești.

În 1974, la invitația Universității din Padova, am ținut un seminar cu studenții pe tema: „Marile probleme ale culturii artistice bizantine”. A fost un seminar de principii și aplicații în care mi-am expus metodele de investigare a culturii medievale.

Îmi permit să arăt, în sfârșit, că unele dintre studiile mele s-au bucurat de aprecieri elogioase din partea unor specialiști de mare autoritate, atât români cât și străini.

Cunosc următoarele limbi străine: engleză, franceză, italiană, germană, rusă, bulgară, sârbă, polonă, slavonă, latină și greacă modernă.”

* * *

Încă de la primul articol publicat în 1959 – *Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș – și datarea ansamblului de pictură de la Probota*⁵ – Sorin Ullea și-a îndreptat atenția asupra picturii din bisericile vechi moldovenești din vremea lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș, reconsiderând cercetările anterioare ale lui I.D. Ștefănescu, Paul Henry, Teodora Voinescu, Maria Ana Musicescu, Virgil Vătășianu. Apelând la argumente de ordin istoric, deduse din analiza tablourilor votive – cum este cazul bisericilor de la Probota, Sucevița, Dobrovăț, Sf. Nicolae–Dorohoi și Sf. Gheorghe–Suceava – coroborate cu descifrarea unor inscripții inedite ori corectarea altor inscripții cunoscute și cu analizele iconografice și stilistice, Sorin Ullea a stabilit o cronologie a picturii moldovenești din secolele XV-XVI, pe care a susținut-o cu consecvență și persuasiune: Dolhești Mari – ante 1481, Pătrăuți și, probabil, Milișăuți – 1487, Voroneț și Sf. Ilie Suceava – 1488, Bălinești – 1493, Popăuți – 1497, Lujeni și biserica Bogdana din Rădăuți – epocă Ștefan cel Mare⁶; biserica Sf. Nicolae Dorohoi – 1522-1525⁷, Dobrovăț – 1529⁸, biserica Sf. Gheorghe a palatului domnesc de la Hârlău – 1530⁹, Probota – 1532¹⁰, biserica Sf. Gheorghe Suceava – 1534¹¹, Humor – 1535¹², Moldovița – 1537, Baia – 1535-1538, Sf. Dumitru Suceava – 1536-1538,¹³ Arbore – 1541¹⁴, Râșca – 1552¹⁵, paraclisul mănăstirii Bistrița Neamț, pridvorul și exonartexul bisericii mănăstirii Neamț – 1551-1552¹⁶; Sucevița – 1601¹⁷, Roman – post 1601¹⁸, Dragomirna – înainte de 1609¹⁹. Ultima sa lucrare – *Încheierea*

⁵ Pentru datele complete ale mențiunilor bibliografice din text, a se vedea BIBLIOGRAFIA anexată prezentului articol.

⁶ Vezi *Istoria artelor plastice*, vol. I, p. 348–355.

⁷ *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae–Dorohoi*.

⁸ *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*.

⁹ *Portretul funerar al lui Ion*, p. 69; *Istoria artelor plastice*, vol. I, p. 362.

¹⁰ *Portretul funerar al lui Ion*.

¹¹ *Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava*.

¹² *Istoria artelor plastice*, vol. I, p. 364.

¹³ Pentru cele trei din urmă, vezi *Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava*, p. 228.

¹⁴ *Portretul funerar al lui Ion*, p. 65, n. 3; *Istoria artelor plastice*, vol. I, p. 356.

¹⁵ *Datarea ansamblului de pictură de la Râșca; O surprinzătoare personalitate*, p. 14.

¹⁶ *O surprinzătoare personalitate*, p. 14.

¹⁷ *Datarea ansamblului de pictură de la Sucevița* [1961], republicat în 2006.

¹⁸ *Istoria artelor plastice*, vol. II, p. 134, 137.

¹⁹ *Ibidem*, p. 137.

cronologiei picturii moldovenești din secolele XV-XVI cu datarea ansamblurilor de pictură de la Părhăuți și Arbure – urmărește aceeași temă, pe care autorul a dorit s-o ducă la bun sfârșit.

Asemenea problemei cronologiei, și direct legată de ea, tema școlii moldovenești de pictură a reprezentat pentru Sorin Ullea un subiect pe care l-a cercetat cu pasiune de-a lungul întregii vieți. A considerat opera lui Gavril Uric emblematică pentru perioada de formare a școlii moldovenești de pictură și a afirmat că, în timpul lui Alexandru cel Bun, au fost asimilate trăsăturile definitorii ale picturii bizantine, paleologe-constantinopolitane, care au stat la baza formării stilului moldovenesc: „eleganța elenistică a formelor” și „armonioasa proporționare a corpului omenesc sub drapajul veșmântului grec”²⁰. S-a ajuns, astfel, ca în vremea lui Ștefan cel Mare să se poată vorbi despre pictura din Moldova ca despre „un fenomen matur, deplin cristalizat”²¹, care a atins apogeul în secolul al XVI-lea, în timpul lui Petru Rareș.

De importanță deosebită pentru caracterizarea școlii moldovenești de pictură s-au dovedit a fi analizele stilistice și compoziționale ale ansamblurilor din veacurile XV-XVI, concluziile la care a ajuns autorul fiind însușite și de alți medievști. Astfel, Sorin Ullea a observat că până la pictura de la Bălinești, temele iconografice se desfășurau în cadre de sine-stătătoare, situație modificată de Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești, pictor care a introdus în Moldova reprezentarea în friză a „discursului” iconografic, modalitate compozițională întâlnită deja în pictura bizantină și sârbească din secolul al XIV-lea²². Sistemul reprezentării în friză a favorizat amplificarea registrelor (îndeosebi cel al *Patimilor*) și a personajelor, fenomen petrecut proporțional cu creșterea în înălțime a bisericilor²³, ceea ce a conferit monumentalitate ansamblurilor din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Odată cu pictura de la Râșca (1552)²⁴, se revine la sistemul compartimentării scenelor, ceea ce marchează un proces „invers, de diminuare a registrelor și personajelor, în ciuda dimensiunilor constant mari ale monumentelor arhitecturii”, considerat de autor „un proces de disociere a picturii de arhitectură, un proces care va duce la decadența picturii monumentale moldovenești ...”²⁵.

Sorin Ullea a pledat cu multă pasiune pentru talentul pictorilor români, începând cu Gavril Uric, a cărui operă a analizat-o în două studii²⁶, și continuând cu Gavril ieromonahul, de la Bălinești, chiar de el descoperit²⁷, cu autorul frescelor de la Humor, identificat – în persoana ostașului ce se avântă spre cetatea asediată din compoziția *Asediul Constantinopolului* – cu Toma de la Suceava, zugravul de curte al lui Petru Rareș²⁸, cu Dragoș Coman, autorul ansamblului de la Arbore²⁹, cu Stamatellos Kotronas din Zakynthos – pictorul grec ales de episcopul Macarie să picteze Râșca, în „spiritul metafizic, ascetic al monahismului de la Muntele Athos”³⁰, cu cei patru zugravi ai Dragomirnei – popa Crăciun, Mătieș, popa Ignat și Gligorie – ale căror semnături le-a descoperit după o căutare asiduă în altarul bisericii³¹, în sfârșit, asimilând pe Ștefan de la Densuș școlii moldovenești de pictură din vremea lui Alexandru cel Bun³².

Dar poate că cea mai reprezentativă lucrare pentru modul de gândire al lui Sorin Ullea, având reflexe și în alte studii ale sale, a fost cea închinată semnificației picturii exterioare a bisericilor moldovenești din vremea lui Petru Rareș³³. Autorul susținea că pictura exterioară din Moldova a apărut în 1530 la biserica Sf. Gheorghe din Hârlău, din inițiativa lui Petru Rareș, și că ea intenționa să înfățișeze o vastă Rugăciune pentru victoria Moldovei asupra tuturor dușmanilor țării. Programul iconografic constituit la Hârlău fusese însă

²⁰ Gavril Uric, primul artist român cunoscut, p. 244.

²¹ Autorul ansamblului de pictură de la Râșca, p. 170.

²² Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești, p. 433.

²³ Ibidem, p. 429.

²⁴ Un peintre grec en Moldavie au XVIe siècle: Stamatélos Kotronas, p. 24.

²⁵ Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești, p. 429.

²⁶ Gavril Uric, primul artist român cunoscut și Gavril Uric. Studiu paleografic, lucrare pentru elaborarea căreia Sorin Ullea s-a specializat timp de trei ani în paleografie; rezultatele cercetării i-au prilejuit autorului reale satisfacții profesionale.

²⁷ Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești.

²⁸ Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (I), p. 72.

²⁹ Portretul funerar al lui Ion, p. 65, n. 3.

³⁰ Un peintre grec en Moldavie au XVIe siècle: Stamatélos Kotronas, p. 24.

³¹ Autorii ansamblului de pictură de la Dragomirna.

³² Arhanghelul de la Ribița, p. 135-141.

³³ Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (I-II), *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue, Rugăciune a lui Petru Rareș și Treimea*. Pentru această contribuție a sa, Sorin Ullea a fost menționat în *Encyclopaedia Universalis France*, vol. 14, 1972, Paris, p. 468-469, 471.

prefigurată – a susținut S. Ullea, în continuare – de unele teme introduse în programul picturii Dobrovățului, precum ilustrarea strofei introductive „Apărătoare Doamnă” a Imnului Acatist în pronaos, tema „Deisis imperială” – deasupra intrării în naos și sinaxarul din gropnița Dobrovățului, interpretat ca rugăciune comună a tuturor sfinților pentru mântuirea poporului moldovenesc, rugăciune binecuvântată de prezența Treimii din calota gropniței³⁴.

Cel ales de voievod pentru a compune iconografia acestei impresionante Rugăciuni a fost călugărul Macarie, cronicarul, considerat de autor „cel mai mare teolog al vremii”³⁵, răsplătit de Rareș cu demnitatea de episcop de Roman, și căruia S. Ullea i-a închinat unul dintre cele mai pasionante studii ale sale³⁶. Admirabila pledoarie în favoarea personalității episcopului Macarie a determinat și alți medievști să continue linia deschisă de Sorin Ullea în aprecierea contribuției cronicarului la constituirea programelor iconografice ale bisericilor moldovenești.

Cercetările lui Sorin Ullea au vizat, de asemenea, picturile din Transilvania, de la Ribița și Densuș – autorul considerând că pictura de la Ribița „derivă direct din școala transilvană comnenă de origine constantinopolitană aulică”³⁷ –, pictura bizantină din perioada comnenă din sudul peninsulei italiene³⁸, precum și arhitectura bizantină și cea din Moldova³⁹.

Spațiul rezervat acestei evocări nu ne permite o analiză mai detaliată a importanțelor contribuții aduse de Sorin Ullea la evoluția cunoașterii artei medievale românești și îndeosebi a picturii din Moldova. Autorii au dorit să aducă un ales omagiu înaintașului lor, a cărui operă, izvorâtă dintr-o admirație și dragoste nețărmurite pentru spiritul artistic al românilor, va constitui întotdeauna un reper în studiul medievștilor.

Sectorul de artă medievală
al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”
al Academiei Române

ANEXĂ – BIBLIOGRAFIE

Cărți și capitole în volume colective

1. *Istoria artelor plastice în România*, redactată de un colectiv sub îngrijirea acad. prof. George Oprescu, vol. I-II, Editura Meridiane, București, 1968-1970.
 - capitolul 2.2 – „Arta în Moldova din secolul al XIV-lea până la mijlocul secolului al XV-lea”, vol. I: **Introducere** – p. 177-179, **Pictura și manuscrisul** – p. 189-194;
 - capitolul 3.2 – „Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea”, vol. I: **Introducere** – p. 291-293, **Pictura** – p. 348-366, **Pictura exterioară** – p. 366-382;
 - capitolul 4.2 – „Arta în Moldova de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea”, vol. II: **Introducere** – p. 103-104; **Pictura** – p. 134-140.
2. *Voroneț*, împreună cu Maria Ana Musicescu, Editura Meridiane, București, 1969.
3. *Миниатюры Молдавского четвероевангелия 1429 г.*, în *Андрей Рублев и его Эпоха. Сборник статей под редакцией М. В. Алпатова*. Издательство „Искусство”, Москва, 1971, p. 262-269.
4. *Arhanghelul de la Ribița. Angelologie, estetică, istorie politică*, Editura Cerna, București, 2001, 167 p., 31 pl.
5. *Încheierea cronologiei picturii moldovenești din secolele XV-XVI cu datarea ansamblurilor de pictură de la Părhăuți și Arbure*, în curs de publicare.

³⁴ *Rugăciune a lui Petru Rareș și Treimea.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *O surprinzătoare personalitate ...*

³⁷ *Arhanghelul de la Ribița ...*, p. 97.

³⁸ *Mesajul lui Roger al II-lea în mozaicurile de la Cefalù.*

³⁹ *The Interior Space of Hagia Sophia at Constantinople și Prima biserică a mănăstirii Putna.*

Studii și articole

1. *Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș – și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în *SCIA*, VI, 1959, nr. 1, p. 61-70.
2. *Portretul unui ctitor uitat al mănăstirii Sucevița*, în *SCIA*, VI, 1959, nr. 2, p. 241-249.
3. *Datarea ansamblului de pictură de la Sucevița*, în *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, Editura Academiei R.P.R., [București, 1961], p. 561-566.
4. *Autorii ansamblului de pictură de la Dragomirna*, în *SCIA*, VIII, 1961, nr. 1, p. 221-222.
5. *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*, în *SCIA*, VIII, 1961, nr. 2, p. 483-485.
6. *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (I)*, în *SCIA*, X, 1963, nr. 1, p. 57-93. Studiu tradus în lb. franceză: *L'origine et la signification de la peinture extérieure moldave*, în *RRH*, II, 1963, nr. 1, p. 29-71.
7. *Datarea ansamblului de pictură de la Râșca*, în *SCIA*, X, 1963, nr. 2, p. 433-437.
8. *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae-Dorohoi*, în *SCIA*, seria *Artă plastică*, 11, 1964, nr. 1, p. 69-79.
9. *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, în *SCIA*, seria *Artă plastică*, 11, 1964, nr. 2, p. 235-263.
10. *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, coord. M. Berza, Editura Academiei R.P.R., [București] 1964, p. 419-461.
11. *Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava*, în *SCIA*, seria *Artă plastică*, 13, 1966, nr. 2, p. 207-231.
12. *Asupra formării spațiului interior în arhitectura medievală a Armeniei și Georgiei*, în *SCIA*, seria *Artă plastică*, 14, 1967, nr. 1, p. 71-77.
13. *Autorul ansamblului de pictură de la Râșca*, în *SCIA*, seria *Artă plastică*, 15, 1968, nr. 2, p. 165-173.
14. *Prima biserică a mănăstirii Putna. Contribuție la studiul fazelor de dezvoltare a arhitecturii medievale moldovenești*, în *SCIA*, seria *Artă plastică*, 16, 1969, nr. 1, p. 35-63.
15. *Un peintre grec en Moldavie au XVI^e siècle: Stamatélos Kotronas*, în *RRHA*, série *Beaux-Arts*, VII, 1970, p. 13-26.
16. *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (II)*, în *SCIA*, seria *Artă plastică*, 19, 1972, nr. 1, p. 37-53.
17. *Mesajul lui Roger al II-lea în mozaicurile de la Cefalú*, în *SCIA*, seria *Artă plastică*, 22, 1975, p. 11-22.
18. *Gavril Uric. Studiu paleografic*, în *SCIA*, seria *Artă plastică*, 28, 1981, p. 35-62.
19. *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue*, în *RRH*, XXIII, 1984, nr. 4, p. 285-311.
20. *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie*, în *SCIA*, seria *Artă plastică*, 32, 1985, p. 14-48.
21. *Rugăciune a lui Petru Rareș și Treimea*, în „*Cotidianul*”, III, nr. 39 (471), 17 februarie 1993, p. 6.
22. *The Interior Space of Hagia Sophia at Constantinople*, în *RRHA*, série *Beaux-Arts*, XXXIX-XL, 2002-2003, p. 3-10.
23. *Un unicat în Ortodoxie: piatra de mormânt de la biserica Sfântul Nicolae Popăuți, 1492*, Editura Axa, Botoșani, 2002, 16 p.
24. *Datarea ansamblului de pictură de la Sucevița*, Editura Axa, Botoșani, 2006, 32 p.

Recenzie

Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei*, editat de Casa regională a Creației Populare, Suceava, 1962, în *SCIA*, seria *Artă plastică*, 13, 1966, nr. 1, p. 139-145.

Conferințe, comunicări

1. „Medieval Rumanian Art” – conferința susținută la National Museum of Wales, Cardiff, 28 octombrie 1966.

2. „Asupra formării spațiului interior în arhitectura medievală a Armeniei și Georgiei” – comunicare la al XIII-lea Congres internațional de studii bizantine, Oxford, septembrie 1968.
3. „Mesajul lui Roger al II-lea în mozaicurile de la Cefalú” – comunicare la a IV-a sesiune de comunicări a sectorului de artă veche românească și a colectivului de istoria artei bizantine al Institutului de Istoria Artei, București, noiembrie 1972. Lucrarea a fost, de asemenea, prezentată „ca aplicație de metodă” la seminarul „Asupra marilor probleme ale culturii artistice bizantine”, de la Universitatea din Padova, în mai 1974.
4. „La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue”, comunicare la Institutul de Istoria Artei, București, 23 mai 1984.
5. „O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie”, conferință, în variantă extinsă, la Institutul de Istorie „N. Iorga”, 11 iunie 1985.
6. „Movileștii și pictura Suceviței”, conferință la sediul Academiei Române, iunie 1987.
7. „The Interior Space of Hagia Sophia at Constantinople” – comunicare susținută la al XX-lea Congres internațional de studii bizantine de la Paris, din 19-25 august 2001, la Collège de France – Sorbonne.

Cataloage de expoziții

- Rumanian Art Treasures. Fifteenth to eighteenth centuries* [Exhibition Catalogue]. Arranged by the Edinburgh Festival Society and the Arts Council of Great Britain in association with the Rumanian State Committee for Culture and the Arts, 1965-1966. Articol semnat de Sorin Ullea: *Medieval Rumanian Art*, p. 6-13.
- Trésors de l'Art Roumain du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, 22 mars – 22 mai 1966. Institut de France. Musée Jacquemart-André, 1966. Versiunea franceză a catalogului de la Edinburgh. Sorin Ullea: *L'art médiéval roumain*, p. 11-20.

Publicistică

1. *Salvați Agapia! (I-III)*, în „Cotidianul”, II, nr. 47 (212) – 49 (214), 10-12 martie 1992, p. 6.
2. *Există o singură Moldovă*, în „Cotidianul”, II, nr. 107 (272), 4 iunie 1992, p. 2.
3. *Interviu cu Sorin Ullea*, în „Cotidianul”, serie nouă nr. 33 (237). Supliment de cultură. Litere, Artă, Idei, VII, 2002, iulie, p. 3-5.
4. *Granițele Moldovei*, Editura Mușatinia, Roman, 2009, 63 p.